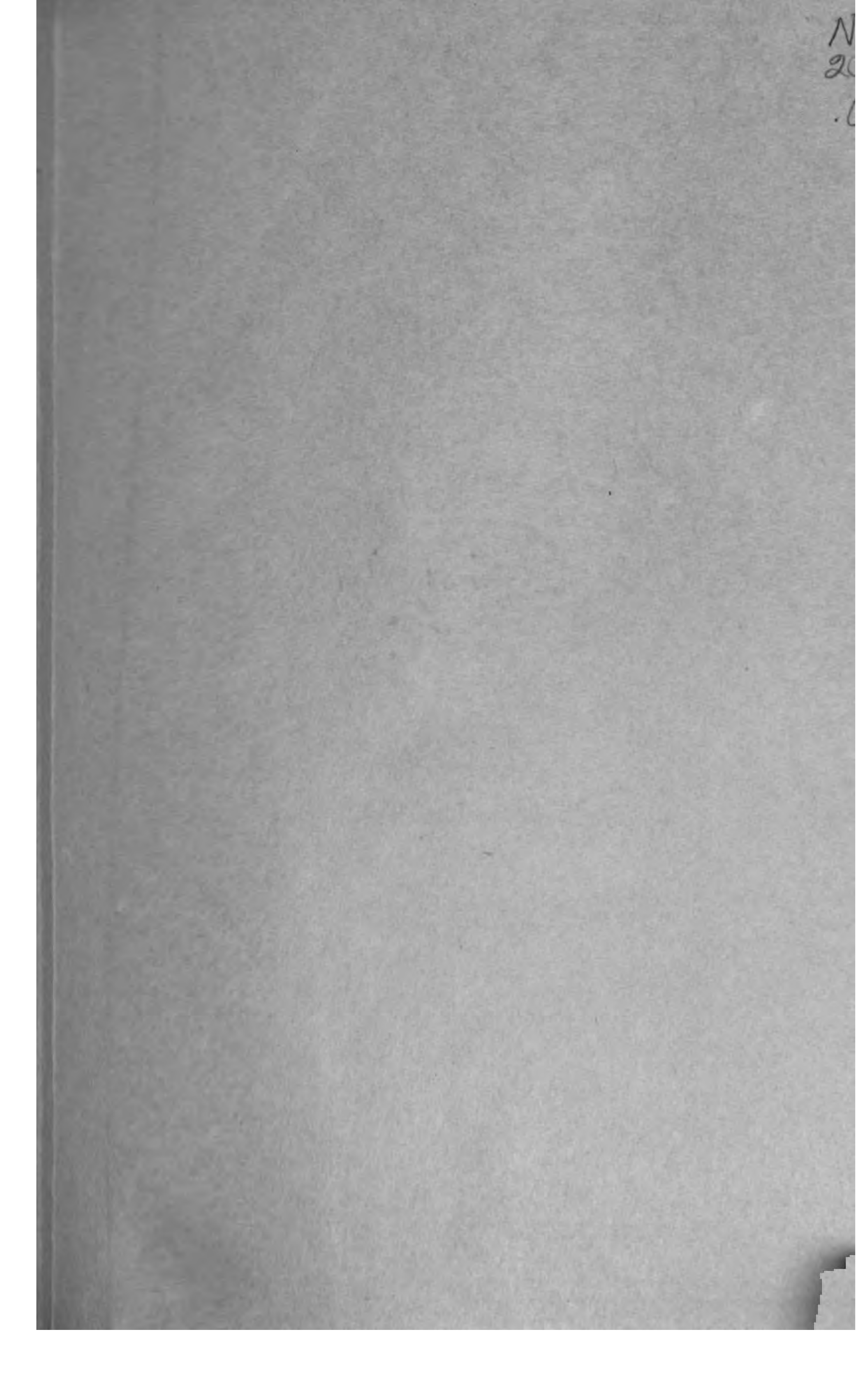


Kunstlehre

in fünf Teilen.

Von

Gerhard Gietmann S. J. und **Johannes Sörensen S. J.**

Fünfter Teil (Schluß).

Ästhetik der Baukunst.

Freiburg im Breisgau.
Herdersche Verlagshandlung.
1903.
Zweigniederlassungen in Wien, Straßburg, München und St Louis, Mo.



Der Kölner Dom. Aufriß der Westfassade.

Ästhetik der Baukunst.

Von

Gerhard Gietmann S. J.

Mit 26 Tafeln und 100 Abbildungen im Text nebst einem Sach- und Namenregister zu allen fünf Bänden der Kunstlehre.

Freiburg im Breisgau.
Herdersche Verlagshandlung.
1903.
Zweigniederlassungen in Wien, Straßburg, München und St Louis, Mo.

Buchdruckerei der Herderschen Verlagshandlung in Freiburg.

Inhalt.

Erster Teil.

Begriff und Elemente der Architektur.

Zweiter Teil.

Erste Entwicklungsstufe der Architektur.

Dritter Teil.

Auf- und Ausbau in der höheren Kunst.

Vierter Teil.

Zweite Entwicklungsstufe der Architektur.

Fünfter Teil.

Dritte Entwicklungsstufe der Architektur.

Rückblick und Ausblick.

Verzeichnis der Abbildungen.

(Die Tafeln sind durch Fettdruck hervorgehoben.)

Titelbild: **Kölner Dom.** Aufriß der Westfassade. (Text S. 319.)

Erster Teil. Begriff und Elemente der Architektur.

Zweiter Teil. Erste Entwicklungsstufe der Architektur.

Dritter Teil. Auf- und Ausbau in der höheren Kunst.

Vierter Teil. Zweite Entwicklungsstufe der Architektur.

Fünfter Teil. **Dritte Entwicklungsstufe der Architektur.**

Erster Teil.

Begriff und Elemente der Architektur.

Erstes Kapitel.

Allgemeiner Charakter der Baukunst.

1. Die Baukunst als ästhetische Kunst stellt in körperhaften Gebilden toter Stoffe, nach den Gesetzen der Festigkeit und Schwere, ohne Nachahmung organischer Gestalten, die Schönheit dar. Sie versinnlicht in gefälligen Formen geistige Vorstellungen, wie jede schöne Kunst, bedient sich aber zu diesem Zwecke eines anorganischen Materials, vornehmlich des Steines, und der anorganischen Raumgebilde als Mittel der Darstellung. Sie gehört zu den bildenden Künsten, insofern sie ihre Gedanken einem sichtbaren Stoffe einbildet und ihre Leistungen als dauernde („permanente") Gestalten im Raume vorführt. Darin stimmt sie mit der Plastik und der Malerei überein, obschon die letztere nur zwei Raumverhältnisse, nämlich Länge und Breite, die Tiefe dagegen nur scheinbar nachbildet. Die Baukunst schafft keine Abbilder organisch-lebendiger Wesen (Pflanzen, Tiere, Menschen) wie die andern Raumkünste und beruht darum viel weniger auf Naturnachahmung. Denn es hätte zu wenig ästhetischen Wert, wenn eine Kunst sich sonderlich um die Nachbildung der anorganischen Natur bemühen wollte. Selbst der schöne Gartenbau, der durch den Reiz der künstlich geförderten Pflanzenwelt gefällt, kann ja nicht als schöne Kunst im vollen Sinne gelten. Der Grund liegt beide Male in der Schwierigkeit, die Natur so erheblich zu übertreffen, wie es für die selbständige Geltung einer schönen Kunst nötig wäre. Es muß dieser ungleich mehr Freiheit bleiben, um einen höheren, idealen Inhalt auszuprägen. Die Malerei steht, auch wo sie Landschaften malt, in dieser Beziehung höher als die Landschaftsgärtnerei (Gartenkunst) und ein bloß nachahmendes Bauen; sie besitzt ungleich mehr Mittel, auf Phantasie, Gemüt und Geist zu wirken, und hat außerdem noch so manche andere Gebiete, auf denen sie Hohes leisten kann. Aber was würde die Baukunst für einen Rang einnehmen,

wenn sie bloß Felsen und Hügel auftürmte oder Höhlen ausgrübe? So wenig also wie die Musik den Gesang der Vögel, ahmt die Architektur fertige Bilder der Natur nach; sie verwendet vielmehr nur die Erzeugnisse der anorganischen Natur, namentlich den Stein, um nach den Gesetzen der Natur, namentlich den Gesetzen der Festigkeit und Schwere, ohne Nachahmung organischer Gestalten, durch die geschickte Hand und den überlegenen Geist ein schönes Werk zu schaffen.

Bei dieser Begriffsbestimmung kennzeichnet die Freiheit in der Umgestaltung des Materials zum gefälligen Ausdruck eines geistigen Inhaltes die schöne Kunst, und die Verzichtleistung auf den Schein organischer Gebilde unterscheidet die Baukunst von den übrigen bildenden oder „permanenten“ Künsten. Nach dem Gesagten ist sie nicht im engeren Sinne eine bildende, d. h. abbildende Kunst, wie die beiden Schwesterkünste; sie ist aber wirklich eine bildende, insofern sie im Gegensatz zu den „momentanen“ Künsten der Zeit in einem äußeren Stoffe arbeitet und äußere Sinnbilder geistiger Vorstellungen schafft.

2. Die Naturnachahmung in einem höheren Sinne findet allerdings auch in der Architektur statt, indem die mannigfaltige und doch einheitliche Formgebung durch die Mittel, wodurch die Natur in ihren wahrhaft schönen (anorganischen) Gebilden die Stoffe umgestaltet, auch erstes Prinzip der höheren Baukunst ist. Der Mensch baut so, wie die Natur bauen würde, wenn sie Häuser und Tempel hervorbringen könnte; und wäre umgekehrt der Mensch im stande, Naturprodukte zu gestalten, so würde er wie die Natur verfahren. Wenn also die Natur nach den in ihr wirksamen Gesetzen und nach dem Muster der ihr selbst unbewußten Ideen die Stoffe so gestaltet und ordnet, daß einheitliche, bedeutende und schöne Werke entstehen (Kristalle, Edelsteine, Bergkuppen), so verfährt der Mensch frei und bewußt zu dem gleichen Zwecke auf die gleiche Weise. Ihm sind aber noch höhere Ideen eigen, als sie in den Naturerzeugnissen zum Ausdruck kommen, und der Triumph seiner Kunst ist die Hineinbildung dieser Ideen (welche man gewöhnlich vorzugsweise Ideen nennt) in das Bauwerk; hier könnte ihm die Natur nicht folgen. Der Mensch ahmt also auch jene höheren Ideen durch Verkörperung im Stoffe nach, d. h. gestaltet sie sinnenfällig aus, ähnlich wie Aristoteles von der Musik sagt, daß sie Gemütsbewegungen „nachahme“. Zwei Dinge daher, die Frucht einer solchen „Nachahmung“, machen den Kunstwert der Bauwerke aus: einheitliche, schöne Formgebung und gefällige Ausprägung gewisser hohen Ideen in Holz, Stein usw.; die erstere ist der Natur entlehnt, die zweite bringt der Geist von dem Seinen hinzu [1].

---

[1] Vgl. über das künstlerische Prinzip der Nachahmung diese Kunstlehre I Nr 456 492 ff.

Die aufgestellte Definition läßt sich nicht auf die Handwerke, die Zimmerei oder Maurerei, den Stein- oder Stempelschnitt anwenden, weil diese nicht versuchen, ihre Werke (ganz) mit geistigen Ideen zu beseelen; wo es bei letzteren doch der Fall ist, da entstehen schöne plastische Kunstwerke. Will man den Schiffsbau zur Baukunst rechnen, so wird man ihn doch nicht zu den schönen Künsten zählen, d. h. zu denen, welche zunächst und zumeist die Wirkung der Schönheit bezwecken.

3. Behufs tieferer Einsicht in das Wesen der schönen Baukunst müssen wir sie mit der handwerksmäßigen „Tektonik" und überhaupt mit dem Kunsthandwerk genauer vergleichen.

Die Handwerkskünste, welche sich nicht anders gliedern als nach dem Einteilungsprinzip der freien oder großen Künste, werden in Bezug auf den ästhetischen Wert, den ihre Leistungen im eigentlichen Kunsthandwerk aufweisen, meistens im Anhang zu jenen behandelt[1]. Man hat ja da den höchsten Maßstab für ihre ästhetischen Vorzüge zur Hand. Übrigens kann die Besprechung derselben alsdann um so kürzer sein, weil die technische Seite der großen ästhetischen Künste mit derjenigen des Kunsthandwerks großenteils zusammenfällt. Es ist auch wahr, daß erst die Entwicklung der großen Künste die höchste Blüte des Kunsthandwerks herbeizuführen pflegt. Dennoch liegt ein bedeutender Teil des kulturgeschichtlichen Einflusses der Handwerkskünste jener Entwicklung vorauf. Diese sind nicht bloß ergänzende oder „anhängende", sondern auch grundlegende und wegbereitende und für immer unentbehrliche Künste.

Man kann die meisten unter dem Namen Tektonik zusammenfassen; denn die Griechen nannten τέκτων einen Schreiner oder Zimmermann, einen Horn- oder Metallarbeiter, kurz, einen Handwerker oder Künstler für praktische Gewerbe verschiedener Art. Während man aber bei uns das Wort „Tektonik" vorwiegend auf die Herstellung von gitterartigem Stabwerk, Geschränken und ähnlichen Arbeiten bezieht, wie sie von Zimmerleuten, Tischlern, Glasern und Schlossern besorgt werden, brachte man im Altertum das Wort gern in Beziehung zu der eigentlichen Bautätigkeit. Architektonik, lateinisch Architektur, bedeutete demgemäß die höhere Baukunst, und Architekt denjenigen, der, ohne selbst handwerksmäßige Arbeit zu verrichten, den Entwurf zu einem ansehnlichen Baue machte und die Ausführung leitete[2]. Es fragt sich nun, ob und inwiefern die höhere Baukunst, die mit einer Reihe von Gewerben auf das engste verbunden und von ihnen abhängig, ja aus ihnen erwachsen ist, selbst den handwerklichen Charakter beibehält, und ob oder wann sie den sog. ästhetischen, d. h. schönen Künsten ebenbürtig wird.

---

[1] So in der Kunstlehre IV 218 ff.

[2] So schon bei Plato, Polit. 259 e.

4. Die Lehre vom „ästhetischen Schein", eine in der gewöhnlichen Fassung unhaltbare Lehre, bringt die Ästhetiker in Verlegenheit, sobald sie die Stellung der Baukunst im System der Künste bestimmen wollen. Einerseits liegt die hohe Bedeutung der Baukunst in der Kultur- und Kunstgeschichte und die ästhetische Schönheit einiger ihrer Leistungen jedermann vor Augen. Daher sind denn auch die meisten geneigt, ihr einen Platz, und zwar nicht den letzten, unter den großen Künsten anzuweisen. Aber da tritt das Dogma vom ästhetischen Schein in den Weg. Es besagt nämlich nicht mehr und nicht weniger, als daß die Kunstschönheit von der praktischen Zweckmäßigkeit völlig abgesondert werden müsse. Was für irgend einen Zweck des Lebens, und wäre es auch der idealste, gemacht sei, könne nur als die Leistung einer dienenden Kunst angesehen werden; die höhere ästhetische Kunst wolle dagegen als ganz frei und unabhängig von privaten und sozialen, von sittlichen und religiösen Zwecken dastehen, bis zu dem Grade, daß sie die „Verunreinigung" durch irgend welchen Zweck nicht vertrage, ja daran sofort zu Grunde gehe. Selbst die nachträgliche Beziehung oder Verwendung eines Kunstwerkes nach dieser Richtung schließe eine Vergewaltigung und Entwürdigung der „freien" Kunst in sich[1]. Wie könnte also die mit praktischen Zwecken so eng verwachsene Baukunst den Rang einer schönen Kunst behaupten?

Schasler verlangt von der echten Kunst, daß sie auf alle realen Zwecke verzichte, daß sie also auch nur in den Formen der Wirklichkeit, nicht „im Material", d. h. nach dem Bedürfnis derselben arbeite und nur im Besitz einer solchen Freiheit die vollständige Deckung des geistigen Gehaltes mit der sinnlichen Erscheinung durchführe. Er hätte folgerichtig die Baukunst aus dem Kreis der echten Künste ausschließen sollen. Aber er gibt der Wahrheit des Sachverhaltes Zeugnis, indem er bemerkt, daß die Zweckhaftigkeit über sich selbst hinaus zu einer höheren, ideellen Bedeutung erhoben werde. Der praktische Zweck wird offenbar durch diese Erhebung keineswegs ausgeschlossen, wie es bei einem Staatsgebäude oder einem Dome der Augenschein lehrt; das falsche Prinzip aber vernichtet sich bei folgerichtiger Anwendung selbst.

Bereits Schelling hat sich vergeblich bemüht, die Würde der Architektur trotz der absoluten Relationslosigkeit der Schönheit zu retten. Er meint, die Nützlichkeit eines schönen Gebäudes sei nicht Prinzip, sondern Bedingung; zudem gebe es auch Bauten, die von jedem Bedürfnis abgelöst erscheinen (z. B. ein Tempelchen der Freundschaft); und drittens diene dem Bedürfnis überhaupt nur das Innere der Gebäude. Allein wie kann man leugnen, daß die architektonische Konstruktion, also auch die wesentliche Schönheit, eng mit dem Zwecke des Baues verwachsen ist und aus ihm hervorblüht, daß der äußerlich anhängende Schmuck nicht den Charakter des Ganzen bestimmt, und daß mit jenen Ausnahmebauten nicht viel bewiesen wird? Da ist es besser, das unverständige Prinzip aufzugeben, welches die Verlegenheit bereitet. Schelling schwächt es in der Tat ab, indem er die schöne Baukunst als Nachahmung der nützlichen und außerdem als Nachahmung organischer Gebilde auffaßt. Das ist

[1] Kunstlehre I Nr 297 ff.

aber mehr eine erkünstelte Lösung der Schwierigkeit, da sich eine andere Nachahmung bei der Baukunst nicht recht nachweisen läßt als die oben Nr 2 aus Aristoteles angeführte. Solange man in der Baukunst nur Scheinbilder des Wirklichen und praktisch Brauchbaren sieht, kommt man nicht zum Ziele. Der durch Nachahmung gewordene Bau würde doch immer noch dem Bedürfniszwecke dienen; und gerade die dem Bedürfnis vorbehaltene Innenseite wird mit dem schönsten Schmucke ausgestattet. Schelling kommt endlich darauf zu sprechen, daß ein Steinbau die Nachahmung des älteren Holzbaues sei; ebenso wäre wohl der Eisenbau die Nachahmung des Steinbaues. Beides ist in sehr eingeschränktem Sinne wahr; jedenfalls wird aber die Konstruktion des Stein- oder Eisenbaues, so gut wie die des Holzbaues, durch das Bedürfnis wesentlich mitbestimmt.

Nennen wir noch Hegel, welcher ebenfalls durch die tatsächliche Schönheit der höheren Baukunst veranlaßt wird, ihren rein ästhetischen Charakter zu verteidigen, ohne doch jenes schiefe Prinzip aufzugeben, daß der Zweck die Schönheit ausschließe. Die vollendete Architektur verbindet und vermählt nach ihm die selbständige und die dienende Baukunst: die Größe der gotischen Dome, die sich majestätisch wölben über den allerverschiedensten praktischen Zwecken, und die unabhängig aufragenden Türme, ja die alle praktischen Zwecke übersteigende religiöse Bestimmung erheben die kirchliche Architektur zur Würde einer freien Kunst. Das ist ja freilich ganz schön gesagt; aber der Mangel an Folgerichtigkeit wird damit nur dürftig verdeckt. Der konsequente Ed. v. Hartmann, der im historischen Teil seiner Ästhetik (S. 461 ff) die verschiedenen Ansichten mustert, antwortet nicht ohne Grund darauf: „Die Höhe des gotischen Domes ist nur eine Folge der Mannigfaltigkeit kirchlicher Handlungen, insofern aus der Größe des Grundrisses auch eine bestimmte Höhe die rein konstruktive Konsequenz ist. Der Zweck mag noch so edel, würdig, heilig, erhaben sein, und er mag noch so sehr den ästhetischen Eindruck des Bauwerkes adeln, heiligen und erhaben machen, so bleibt er doch als religiöser Zweck immer ein außerästhetischer, ein dem Kunstwerk als solchem fremder und äußerlicher, der es zum unfreien Kunstwerk herabsetzt und aus dem Gebiet der freien Künste ausschließt. Auch die Türme haben einen ganz bestimmten praktischen Zweck, nämlich die möglichst hohe Aufhängung der Glocken; also sind auch diese kein völlig selbständiger Teil des Werkes. Gäbe es einen solchen, der nicht bloß Ornament wäre, sondern in das Knochengerüst der Architektur eingriffe, so wäre damit das fundamentale Stilgesetz, die durchgängige Abhängigkeit vom regierenden Zweck, verletzt, also die Schönheit des Gesamtwerkes umgestoßen. Alle Symbolik der architektonischen Glieder kann und darf nur eine akzidentelle, neben der Bedingtheit durch den Zweck herlaufende sein, sonst wird sie unästhetisch; eine Verknüpfung der zweckbeherrschten Architektur mit Bestandteilen eines zwecklosen symbolischen Bautriebes, wie Hegel sie verlangt, wäre die Verknüpfung einer ästhetischen und einer noch vorästhetischen Tätigkeit und könnte nur ästhetische Monstra zu Tage fördern." So bleibt ihm die Baukunst eine dienende Kunst.

5. Immer kehrt in dieser Frage der Zweifel wieder: Ist die Schönheit, d. h. die vollendete, reine Schönheit, mit der Zweckmäßigkeit vereinbar? Zu fest wurzelt der große Irrtum, daß die schöne Kunst nicht „frei" sei, sich nicht ihren eigenen Gesetzen entsprechend entwickeln könne, wenn sie wie andere menschliche Tätigkeiten einem Zwecke dienstbar gemacht werde. Es ist ja wahr, daß nicht nur gewisse allgemeine Zwecke und Bestimmungen, sondern

selbst äußere Ansprüche und Einschränkungen die Kunst behindern können. Wenn ein Mäcen der Kunst verlangt, daß der Architekt sich allen seinen unkünstlerischen Launen anbequeme, oder auch nur, daß der Maler ein Porträt in täuschender Naturtreue herstelle, so kann selbst ein Bramante oder Raphael nicht das Beste leisten. Auf dem Gebiete der Baukunst gestatten häufig genug die sehr prosaischen Bedürfnisse des Alltagslebens nicht Spielraum genug, um eine ideale Einheit und Schönheit, zumal in den Innenräumen, zur Geltung zu bringen. Es läßt bei einzelnen Bauteilen die praktische Bestimmung eine Erhebung in die ideale Sphäre überhaupt nicht zu; Küchen, Waschstuben, Vorratskammern, Viehställe u. ä. sind durch ihre Bestimmung selbst zu deutlich mit dem Stempel der unschönen Alltäglichkeit bezeichnet, als daß die höhere Kunst hier ein Feld der Tätigkeit fände. Je mehr aber bei der Benutzung eines Raumes die Befriedigung geistiger Bedürfnisse bezweckt wird, desto bereitwilliger wird die Kunst ihre Hand darbieten; die Herstellung eines Kunstmuseums wird ihr als eine lohnende, die von Stallungen für ein Bauerngehöft als eine handwerkliche Aufgabe erscheinen.

6. Die Leistung der schönen Kunst ist zunächst nur bestimmt, Geist und Sinn durch eine einheitliche, in ihrer Art bedeutende Erscheinung zu erfreuen; ein anderer Zweck ist in ihrem Begriff nicht eingeschlossen, ja nicht einmal der Zweck, zu erfreuen, ist ihr streng genommen wesentlich, wenn sie nur geistig bedeutsame Ideen in entsprechender Form zu vollkommener Erscheinung bringt: τέχνης οὐκ ἔστιν ἔργον ἡδονή[1]. Das ist alles richtig. Ganz willkürlich aber setzt man diesen inneren Zweck der schönen Kunst, nämlich nach Gehalt und Form für Geist und Sinn bedeutsame Werke zu schaffen, in Gegensatz zu solchen äußeren Zwecken, welche eben auf diesem Wege zugleich erreicht werden können. „Es gibt deren keine", heißt es. Gewiß, es ist leicht, so etwas zu versichern; aber wie würde es bewiesen? Wer hindert denn einen patriotischen Dichter, durch ein echt poetisches Lied mit echt musikalischer Melodie Begeisterung für das Vaterland zu erwecken? Wer will sagen, ein auf die Erbauung abzielender Kirchengesang dürfe oder könne die berechtigten Anforderungen der Kunst nicht erfüllen? Genügt denn die Natur nicht in vielen Fällen dem doppelten Zwecke der Nützlichkeit und der Schönheit? Wer will mit Ed. v. Hartmann sich abmühen, um die Auffassung der Naturschönheit durch mühselige Abstraktion von allen realen Zwecken zu ermöglichen? Es ist schwer, meint er, den reinen Augenschein, noch schwerer, den reinen Formenschein von der Naturwirklichkeit abzulösen. Er sollte nach seinem allgemeinen Grundsatze, daß der Zweck die Schönheit vernichte, gesagt haben, eine Naturschönheit sei überhaupt nicht vorhanden, weil mit dem Nützlichkeitszwecke unvereinbar. Allein eine unbeirrte

[1] Kunstlehre I Nr 179 f.

Betrachtung findet keine Schwierigkeit, bei fast allen Naturgegenständen die gleichzeitige Verwirklichung des Nützlichkeits- und des Schönheitszweckes zu erkennen.

7. So auch bei Menschenwerken. Ein politischer Zweck kann oft ganz gut durch ein echtes Kunstwerk erreicht werden; warum das leugnen, da es doch dem gemeinen Menschenverstand sofort einleuchtet? So wird denn auch der ästhetische Zweck eines Bauwerkes, z. B. einer Kirche, durch dieselben Mittel erreicht, durch welche ein abgeschlossener und gedeckter Raum für die betende Gemeinde hergestellt wird. Alle Teile eines Domes wirken zugleich zu dem Nützlichkeits- und dem Schönheitszwecke; nur wird in einigen konstruktiven Teilen die Nützlichkeit überwogen durch die Schönheit, in andern umgekehrt die Schönheit durch die Nützlichkeit, jedoch beides so, daß das ganze Gebäude vorwiegend als schöner Bau wirkt, nicht aber als bloße Raumabschließung gegen Wind und Wetter oder andere äußere Störungen angesehen wird. Der vorwiegende Eindruck muß die Benennung bestimmen: a potiore fit denominatio. Daß sich einzelne kleinere Teile an einem schönen Werke der Baukunst finden, bei denen die ästhetische Behandlung kaum zu Tage tritt, darf ebensowenig wundernehmen, als daß in einem poetischen Werke sich einzelne Sätze oder kleinere Teile finden, welche sich von dem prosaischen Ausdruck der gleichen Gedanken wesentlich nicht unterscheiden. So völlig rein pflegt die Kunst sich nirgends darzustellen.

Treten wir nun vor oder in einen Bau, wie den Kölner Dom oder die Peterskirche in Rom, so muß man sich doch wohl sagen, daß die Meister solcher Werke ihr Hauptaugenmerk auf etwas ganz anderes gerichtet haben als auf die Herstellung eines abgeschlossenen und bedachten Betraumes; die Kölner Türme wollen mehr, als für die Aufhängung der Glocken sorgen. Lassen wir also die Lieblingsidee mancher Ästhetiker, daß ein Werk der höheren Kunst den praktischen Zweck ausschließe, auf sich beruhen, damit wir nicht auch allen Werken der Natur, selbst der menschlichen Gestalt, die volle Schönheit abzusprechen haben, sobald in ihrer Organisation eine Zweckmäßigkeit erscheint. Diese selbst ist vielmehr ein Hauptelement der Schönheit, die in den meisten Fällen ohne die Zweckmäßigkeit uns nicht sonderlich gefallen würde. Trotz aller Bedenken hat denn auch die Baukunst bei weitaus den meisten Ästhetikern die Würdigung einer echten und vollendet schönen Kunst gefunden: bei Kant, Schelling, Hegel, Vischer, Solger, Weiße, Kirchmann, Zimmermann, Deutinger, Jungmann, Dippel, Stöckl, Kirstein usw., während einige wenige, am entschiedensten Ed. v. Hartmann, sie zu den unfreien, dienenden Künsten, zur Kunstindustrie herabsetzen.

8. Die Zweckmäßigkeit ist selbst eine Schönheit, insofern sie dem Verstande die erste, unerläßlichste Befriedigung gewährt, unter Vermittlung des Verstandes aber auch der Phantasie, ja selbst dem Auge zusagt, wenn sie

nur in gefälliger Weise nach außen hervortritt. Daß wir die statischen Verhältnisse eines Bauwerkes nicht nur mathematisch würdigen, sondern auch sinnlich empfinden, daran zweifelt wohl niemand; aber auch die räumlichen Maße, die großenteils ebenfalls um der Zweckmäßigkeit willen da sind, bleiben nicht ohne angenehmen Eindruck auf Auge und Gemüt. Immerhin ist es wahr, daß die Zweckmäßigkeit, auch die gefällig sich offenbarende, nur einen Bruchteil der Schönheit der architektonischen Leistung ausmacht. Auf der zweckmäßigen Konstruktion beruht zunächst die Schönheit, aber in ihr erschöpft sie sich nicht. Sehen wir einmal ganz ab von dem unwesentlichen Schmuck, welchen der Baumeister einem großen Werke zu geben nicht verfehlen wird; dieser allein kann demselben nie das volle ästhetische Gepräge geben. Allein auch die innere zweckdienliche Anlage des Baues wird in der höheren Baukunst für den Ausdruck einer Idee verwendet und ist keineswegs auf den nächsten Gebrauchszweck eines wettersichern Wohn- oder Gebetsraumes berechnet.

9. Was also über den nächsten Zweck hinausliegt und offenbar auf das Vergnügen des Betrachters abzielt, sein leibliches und geistiges Auge befriedigen will, weist auf die höhere Kunst hin. Ist es bloß unwesentlicher, anhängender, äußerer Zierat, so gehört das Werk insofern bereits den Schöpfungen der Kunstindustrie an; wird aber auch die innere, wesentliche Anlage für die höhere Betrachtung so bedeutsam, daß die einfache Zweckmäßigkeit in der geistigen Idee als einem höheren, würdigeren Gegenstand der menschlichen Betrachtung aufgegangen oder doch aufgenommen erscheint, so ist der Bau zu einem eigentlichen Kunstwerk geworden.

Wie urteilen wir über Gegenstände der Natur? Solange ein Werk der sichtbaren Natur nicht sonderlich das Auge, die Phantasie, das Gemüt, den Geist befriedigt, achten wir ausschließlich auf die Bedeutung, welche es in seiner nutzbaren Verwendung haben mag. Wenn hingegen z. B. eine Eiche uns bei der bloßen Anschauung in so hohem Grade zusagt, daß wir wünschen möchten, sie würde nie gefällt, um in dauerhafte Bretter zersägt zu werden, dann überwiegt die ästhetische Betrachtung der Schönheit die Rücksicht auf den praktischen Zweck des Lebens. Richten wir nun unsern Blick auf einen prächtigen Dom und fragen wir uns, ob wir dieses Meisterwerk der Menschenhand wollten abgebrochen sehen, wenn es aus irgend einem Grunde seinem nächsten Gebrauchszwecke nicht mehr genügen sollte, und wenn wir das verneinen und zugleich uns sagen müssen, daß die Schönheit desselben nicht zum mindesten auf der wesentlichen Anlage, den Verhältnissen, der statischen Kühnheit, auf der ganzen Majestät des Gottestempels beruhe, so haben wir das architektonische Kunstwerk auf uns wirken lassen.

10. Die bauliche Tätigkeit des Menschen beginnt mit dem Nutzbau; es dauert aber nicht lange, so sucht er im Schmuck seiner Wohnung, so gut

wie seiner Person, auch dem Schönheitsbedürfnisse sein Recht zu geben, und zwar gleich in der Konstruktion. Er bekundet seine Macht in Bewältigung des Stoffes oft in der zwecklosen Auftürmung von Massen („megalithische" Bauten), seinen Sinn für das Gesetz der Form in der regelmäßigen Gestaltung und gefälligen Anordnung derselben, sein Verständnis für die Gesetze der Schwere in der kühnen Art, Last und Stütze ins Gleichgewicht zu bringen. Das sind nun bereits die Grundbestandteile der architektonischen Schönheit, neben denen selbstverständlich auch der unwesentlichere, anhängende Zierat zur Geltung kommt. In „Maß, Zahl und Gewicht" erkennt der Mensch, wie die Natur, oder vielmehr wie der Schöpfer der Natur, diejenige ideale Schönheit, deren der anorganische Stoff zunächst fähig ist. Der Mensch freut sich, in solcher Nachahmung der Natur die Natur selbst zu beherrschen. Auch die Freiheit derselben in dem anorganischen Formen- und Farbenschmuck macht er sich insoweit zu eigen, als er durch zierliche Zutaten die konstruktive Schönheit zu verklären sucht. Er ist aber immer darauf bedacht, hierbei den Schein zu erwecken, als wachse der Schmuck aus der Konstruktion heraus; denn er kennt den Vorzug der organischen Natur vor der anorganischen und ahmt auch jene nach, um seine Lehrerin, wo sie mit denselben anorganischen Stoffen arbeitet, nicht nur zu erreichen, sondern hinter sich zurückzulassen, ein Ziel, das er schon in der Anwendung der konstruktiven Grundgesetze verfolgt. Die Überlegenheit seiner Kunstfertigkeit sucht er ferner darzutun, indem er Werke nach eigenen Gedanken und Wünschen herstellt, wie die Natur sie gar nicht kennt, also freistehende menschliche Wohnungen, die ihren Zweck besser erfüllen als natürliche Grotten. Er gibt ihnen nach Bedürfnis, aber auch nach persönlichem Geschmack allmählich die verschiedensten Formen und stattet sie nach seinen Mitteln, nach Neigung und Muße bald mehr bald minder prächtig aus. Das Bauen wird so naturgemäß zu einer wahren Kunst, die nicht mehr von jedem geübt werden kann, aber doch über die Stufe des Kunsthandwerkes noch wenig oder gar nicht hinaufreicht.

11. Halten wir uns bei diesem Begriffe einen Augenblick auf. Das einfache Handwerk, z. B. des Schmiedes, gilt als mechanische Kunst, in welcher nach der gewöhnlichen Schätzung der Menschen die geistige Tätigkeit von der Arbeit der Hand und der Werkzeuge merklich überwogen wird. Der Handwerker bringt aber gern mehr oder weniger Schmuck und nebensächliche Verzierungen an; so gut der Kleiderkünstler wie der Goldarbeiter. Dem letzteren wird die Schönheit entschieden Hauptsache; er ist eigentlicher Kunsthandwerker, und seine Leistung ist von der Ästhetik zu berücksichtigen. Es handelt sich aber noch nicht um ein Kunstwerk im vollsten Sinne des Wortes; denn die Schönheit haftet noch an der äußern Form; der Inhalt, die Idee und damit die Gestalt bleibt die einer Handwerksleistung, z. B.

einer Halskette, einer Trinkschale, eines Kelches. Dies, und nichts anderes, will das Werk sein, aus wie kostbarem Stoffe und mit welchem Aufwand von technischer Geschicklichkeit es auch gefertigt sein mag. Es kommt nicht darauf an, ob es wirklich zu dem nächstliegenden Zwecke, oder aber als bloßes Prunkstück dienen solle; genug, daß nicht das Ganze auf eine höhere Stufe erhoben ist und daß nicht eine Idee in dem höheren und gewöhnlichen Sinne des Wortes alles beseelt.

12. Dies letztere ist annähernd der Fall bei einer Monstranz in Form einer Strahlensonne oder eines Tempelchens; da steht die äußere Schönheit nicht in so lockerer Verbindung mit der Konstruktion und der Idee wie die Verzierungen einer Vase oder eines Pokals, sondern blüht hervor aus einer Idee, welche die eigenartige Gestalt bestimmt hat. Idee, Konstruktion und Zierat sind eins; es bleibt auch nicht, wie bei jenen Gegenständen, nachdem der Begriff gegeben ist, alles übrige dennoch ins Belieben des Künstlers gestellt. Beim Kunsthandwerk wird der Gegenstand wesentlich fertig, als Etui, Schrank, Ofen u. dgl., dem einfachen Handwerk entlehnt; die Kunst tritt nachträglich an ihn heran, um ihm so viel Schönheit zu geben, als er ohne Veränderung der wesentlichen Form aufnehmen kann; es ist aber anhängende, nicht konstruktive Schönheit. Der höheren Kunst hingegen gehört auch die Idee ihrer Werke oder doch der Grundriß für deren Gestalt zu eigen; der Schmuck wird vor allem dazu benutzt, Idee und Konstruktion gefälliger hervortreten zu lassen; im andern Falle trägt er seine ganze Bedeutung unabhängig in sich.

Man wird also nur deswegen im gewöhnlichen Sprachgebrauch die in der erwähnten Weise künstlerisch gestaltete Monstranz, und selbst einen Holz- oder Steinaltar noch gern den Erzeugnissen des Kunsthandwerkes beizählen, weil sie eine so große Verwandtschaft der Technik mit diesen aufweisen und auch tatsächlich wie ein dienendes Gerät zur Ausstattung des Gotteshauses verwendet werden. Darstellungen menschlicher Figuren in Statuen oder Wandmalereien heben sich durch die Bedeutung des Dargestellten stärker hervor, ein Gemälde auf einem Antependium aber wird wegen dieser so untergeordneten Verwendung leicht wieder als Gebrauchsgegenstand angesehen werden; bei Glasgemälden würde der Unterschied einer figürlichen und einer bloß teppichartigen Darstellung die Auffassung ändern. Indes kommt es im Grunde immer auf die Sache und die oben bezeichneten Gesichtspunkte an.

Ein Bauwerk gehört also dem Handwerk an, solange die Rücksicht auf die Schönheit sich wenig geltend macht; es rückt auf die Stufe der Kunstleistung, aber der unfreien oder unvollkommenen, wenn die Schönheit dem Betrachter sich aufdrängt, ohne daß er doch die Empfindung hat, es sei der Bau selbst aus einer höheren Idee und nicht lediglich aus einem praktischen Zwecke hervorgegangen. Ein vollendetes Kunstwerk wird derselbe, sobald der Betrachter unter dem Eindruck steht, er habe wesentlich die Verkörperung einer geistigen Idee vor Augen.

13. Wann wird dies der Fall sein? Manche Kunstgelehrte sprechen sich dahin aus, daß eigentlich nur im Tempel die Architektur sich zur reinen Kunst erhebe: so Hegel, Solger, Vischer, Schnaase, Carriere, Jungmann usw. Wenn also der religiöse Glaube und die religiöse Stimmung sich in einem Bau so verkörpern, daß sie die praktischen Zwecke, welche die Zusammenfügung anorganischer Massen etwa haben kann, völlig in ihren Dienst nehmen und zugleich Konstruktion und Schmuck zum Ausdruck hoher Schönheit machen, so entsteht das architektonische Kunstwerk. Man sieht leicht ein, wie einheitlich sich in diesem Falle der niedere Zweck mit dem höheren verschmelzt. Die religiöse Idee, umfassend genommen, schließt vor allem die Gottesnähe ein, der Tempel ist ein Gotteshaus. Dies findet nun seinen Ausdruck in der verhältnismäßigen Größe oder Pracht oder meist in beidem zugleich. Die Steigerung dieser Eigenschaften über das gewöhnliche Maß wird, wie es ähnlich in der religiösen Plastik geschieht, uns die Idee des Göttlichen nahe bringen. Die hohe Prachtdecke, Wölbung oder Kuppel des Tempels erinnert an das Himmelsgewölbe; das im Grundriß zu erkennende Kreuz an das Geheimnis der Erlösung usw. Jede Andeutung eines profanen Zweckes fehlt und alles weist auf das religiöse Gebiet. Das Äußere mit seinen Türmen, Portalen usw. läßt ebensowenig den Gedanken an ein menschliches Wohnhaus aufkommen. Zum wenigsten also wird das Gotteshaus durch die der Baukunst zu Gebote stehenden Mittel nicht unbestimmter, als der Gott in einer griechischen Statue gekennzeichnet. Das Gotteshaus ist sodann der Mittelpunkt der öffentlichen Gottesverehrung, ein Versammlungsort zu gemeinschaftlichem Gottesdienste. Darauf weisen dieselben Charakterzüge in Konstruktion und Schmuck und Geräten deutlich hin. Die ehrfurchtsvolle Annäherung, die dem Betenden ziemt, findet in der Absonderung, in der erhöhten Lage und besonders in der innern Einteilung des Tempels noch ihren eigenen Ausdruck. Wer denkt bei einem solchen Werke, es sei eigentlich für eine profane Versammlung gebaut und erst nachträglich zu dem religiösen Zwecke in Beziehung gebracht worden? Nein, die religiöse Idee ist es, welche Konstruktion und Ornamentation, das ganze Werk nach Inhalt und Form bestimmt und zu dem gemacht hat, was es ist. Wenn es aber doch zu tatsächlichem Gebrauche dient, so beweist das eben nur einen Vorzug der Baukunst vor andern schönen Künsten: die einheitliche Verbindung des idealen Selbstzweckes ihrer Leistungen mit dem praktischen Nützlichkeitszwecke. Kommt auch der letztere in Wegfall, wie bei den erhaltenen Tempeln der Griechen und Römer, so behalten diese doch als Ausdruck der religiösen Weltanschauung einer bestimmten Zeit ihre ästhetische Bedeutung.

14. Die religiöse Idee ist gewiß am geeignetsten für eine architektonische Ausgestaltung. Warum aber sollten sich nicht auch andere höhere Ideen

hierzu darbieten? Die Rathäuser der flämischen Städte gelten doch allgemein als ästhetisch bedeutende Leistungen. Allerdings prägt sich die Idee, d. h. die Vollgewalt der Behörde einer mächtigen Stadt, im Äußeren und besonders im Inneren der Rathäuser nicht so augenfällig aus wie die religiöse Idee in einer Domkirche; aber man kann wohl nicht leugnen, daß der Begriff eines einfachen Versammlungsortes ganz untergeht in der Idee der Zentralhalle einer mächtigen und ihre Macht kennenden Handelsstadt. Die großen Kosten eines solchen Baues bürgen jedenfalls dafür, daß man nicht bloß ein geräumiges Lokal, sondern ein aller Welt sich darstellendes Denkmal der Macht schaffen wollte. In ähnlicher Weise mag die Aristokratie in ihren Villen, vielleicht der Bequemlichkeit zum Trotz, ihre durch das Geld gesicherte Ausnahmestellung in der menschlichen Gesellschaft gleichsam beurkunden.

15. Von der höheren Baukunst auszuschließen sind demgemäß zunächst alle Bauten, welche keinen Anspruch erheben, etwas anderes als den gewöhnlichsten praktischen Zweck des Lebens, d. h. die einfache Wohnlichkeit, äußerlich zum Ausdruck zu bringen, und welche nur nebenher möglichst viel angefügten Zierat aufweisen. In der Konstruktion solcher Bauten erscheint vorwiegend die mechanische Tüchtigkeit, nicht die höhere Fähigkeit, ein Werk aus einer Idee heraus zu schaffen, welche höheren geistigen Wert hat. Ein sehr bedeutender Teil der Baukunst fällt aber schon deshalb aus dem Bereich der schönen Kunst heraus, weil die Schönheit weder in der Konstruktion noch auch in dem äußeren Schmuck irgendwie hervortritt, es sei denn als völlig nebensächliche Zutat. Bei diesen mag indes immerhin die ansehnlichere mechanische Leistung eine hervorragende Bedeutung haben. Dahin rechnen wir die meisten in das Ingenieurfach gehörigen oder nächstverwandten Bauten. Die Erfindungsgabe, die sie entwarf, und die ungewöhnliche Technik, die sie ausführte, verdienen unsere Bewunderung; aber es lag ihren Werkmeistern fern, durch die Gefälligkeit der äußeren Form in der bloßen Betrachtung zu fesseln. Festungswerke, Brückenbauten, der bekannte Eiffel-Turm wollen kaum durch den bloßen Reiz der Form sonderlich gefallen. Für die Ästhetik kommt demgemäß vornehmlich jener Hochbau in Frage, der nicht zumeist durch die mechanische Leistung, sondern durch den Ausdruck einer höheren Idee in Konstruktion und Ornament wirken will.

16. Die Wörter für Bau und Haus in den verschiedenen Sprachen enthalten ganz richtige Hinweise auf die wesentliche Grundvorstellung. Nennen wir einige der nächstliegenden. Im Deutschen haben wir: Bau (Garten- und Häuserbau), Bauer (in doppelter Bedeutung) und von gleicher Wurzel: Bude. Diese Wörter gehen aus von dem Begriff des Hervorbringens, sei es mit Hilfe der Natur, sei es unmittelbar durch die Kunst. Ähnlich ist es mit dem griechischen τέκτων, das mit τέχνη, aber auch mit τίκτω, anderseits aber mit dem lateinischen tignum zusammenhängt. Das

letztere Wort führt begrifflich auf δόμος, lateinisch domus, deutsch „Zimmer" oder „Gezimmer", Wörter, die mehr eine Arbeit in Holz bedeuten, obwohl doch δέμας hinwiederum die menschliche Gestalt, den Gliederbau, bezeichnet. Ganz nahe liegt das lateinische fabrica, während in structura, constructio und exstructio das ordnende Zusammenfügen und Aufrichten stärker betont wird. Das „Haus" kennzeichnet die Wohnung als das „Bergende". Das griechische οἶκος entspricht dem lateinischen vicus, dem deutschen „Weiler", indem es den Ort bezeichnet, wo sich Menschen zusammenfinden und zusammenleben.

17. Das Bauen setzt eine Besitzergreifung und Bearbeitung der Natur voraus: es haben daher Hegel, Krause, Trahndorff, Schleiermacher schon die Gartenkunst unter den Begriff der Baukunst gestellt oder mit derselben aufs engste verbunden. Der „Bau" verschiedener Tiere in der Erde und der Höhlenbau der Menschen ist wirklich nichts als eine Bearbeitung der Erde. Der herrschende Gebrauch redet jedoch nur dann von Baukunst, wenn an Freibauten, in denen die Gesetze der Statik merklich zur Geltung kommen, gedacht wird. Grottenbauten von architektonischer Bedeutung, wie die Felsentempel und Felsenklöster der Buddhisten, sind als Nachahmung von Freibauten anzusehen. Schopenhauer setzt gar das ganze Wesen der Baukunst in die Darstellung des Kampfes zwischen Last und Stütze. Die Aufrichtung anorganischer Massen, der Schwerkraft zum Trotze, hat ohne Zweifel als ein wesentliches Element der Baukunst zu gelten, und kleinere Gebilde, bei denen dies wenig beachtet wird, z. B. Vogelbauer, weist man allgemein dem Handwerk zu. Die Baukunst bewahrt indes immer noch diese nahe Beziehung zur Natur, daß ihre Werke in der Erde wurzeln oder zu wurzeln scheinen, und nicht, wie Tische, Pulte, Schränke und anderes Geräte, leicht hin und her zu bewegen sind. Bewegliche Häuser sehen wenigstens unbeweglichen völlig gleich.

Zu näherer Bestimmung des Begriffes glauben mehrere Ästhetiker die Eigenschaft der Bewohnbarkeit, allgemeiner, den Innenraum als wesentlich bezeichnen zu sollen. Sie schließen also Obelisken, Triumphsäulen, mächtige Grabsteine von der Baukunst aus, geraten aber in Bezug auf Ehrenpforten und Pyramiden in einige Verlegenheit, da ja auch bei den letzteren die kleine Grabkammer und die engen Gänge in gar keinem Verhältnis zu dem Umfang und der Höhe des Baues stehen und also nicht als entsprechender Innenraum angesehen werden können. Man pflegt aber doch Obelisken und Triumphsäulen allgemein als Erzeugnisse der Baukunst aufzuführen; und scheint nicht wirklich die Auftürmung einer ansehnlichen Masse dieselbe Leistung zu sein, ob ein Innenraum ausgespart wird oder nicht? Daher ist wohl die genannte Forderung prinzipiell als willkürlich anzusehen, so wahr es ist, daß die Baukunst in weitaus den meisten Fällen entweder unmittelbar vom Boden auf oder über einer terrassenartigen Grundlage einen mehr oder weniger abgeschlossenen Innenraum herstellt.

18. Drei Dinge strebt der Mensch bei seinen baulichen Arbeiten, über den praktischen Zweck hinaus, an: die Kundgebung seiner Macht in Bewältigung der Naturkraft, die äußere Gefälligkeit fürs Auge und irgend welche Andeutung eines höheren Gedankens. In den Dolmen der Vorzeit und in den zyklopischen Bauten sehen wir der Baukunst bereits den Charakter der Großartigkeit, der Monumentalität, aufgedrückt, den sie in der Folge nie verleugnet hat. Anderseits findet man, besonders dort, wo diese Eigenschaft weniger in die Augen fällt, selbst bei den wildesten Völkern, das Streben, wie ihre Person, so auch ihre Wohnungen zu schmücken: durch Farbenanstrich, Malereien, Holzschnitzereien und Steinbildwerke an Pfosten, Türen, Wänden und Balken. Steht die Massigkeit der Bauten in enger Beziehung zu der Konstruktion, so dient dagegen der Schmuck als äußere, aber keineswegs weniger beliebte Zugabe. Beide Rücksichten, auf Größe und Gefälligkeit, machen sich geltend, wenn der Ausdruck einer Idee versucht wird. Die Hütte des Häuptlings, das Grab berühmter Verstorbener, das politische Denkmal und das Heiligtum will man möglichst als solche charakterisieren. Dies geschieht durch Größe und Schönheit. Dieser Ausdruck einer Idee, welcher neben der Zweckmäßigkeit hergeht oder sie sogar modifiziert und mit einem neuen Sinn erfüllt, ist natürlich nach Maßgabe des anorganischen Materials ein dürftiger, auf die symbolische Andeutung beschränkter. Nicht selten aber wird dabei von einem praktischen Zwecke völlig abgesehen. Der Turm von Babel z. B. sollte nichts als ein Denkmal sein: „Kommt, laßt uns eine Stadt bauen und einen Turm, dessen Spitze bis zum Himmel reiche, unsern Namen zu verherrlichen, bevor wir uns zerstreuen über die Erde“ (Gn 11, 4). Die Obelisken waren gewiß nicht eigentlich zur Aufnahme von Inschriften bestimmt, sondern hatten die Bedeutung eines Denkmals und hingen mit dem Sonnenkult zusammen; ein vor dem Vatikan aufgerichteter Obelisk weist, laut den Aufschriften, auf die Überwindung des Heidentums durch die christliche Religion hin. Die Triumphsäulen und Ehrenpforten sind politischer Natur; die christlichen Grabdenkmäler, besonders die Kreuze, lediglich Träger einer religiösen Idee. Bei Pyramiden, Mausoleen, Totenstätten, Labyrinthen verbindet sich bereits ein praktischer Zweck mit einem idealen.

19. Das Streben nach Schönheit der äußeren Erscheinung führt zu der Wahl eines kostbaren Stoffes, auch ohne Rücksicht auf einen praktischen Zweck, und zur Einhaltung wohlgefälliger Verhältnisse. Am meisten aber wird diese doppelte Sorgfalt erfordert für die Ausprägung einer höheren Idee, deren Träger der Bau sein soll. Ruskin betont mit Recht, daß der Idee „Opfer“ gebracht werden und daß gerade dadurch die Achtung des Menschen vor der Idee zutage tritt (Lamps of architecture: lamp of sacrifice). Sobald ein idealer Zweck aufgestellt wird, versteht es sich von selbst, daß für denselben ein außerordentlicher Aufwand angemessen

sei, nicht gerade weil ein notwendiger oder nützlicher Zweck in der Konstruktion dies erfordert, oder gar weil die Eitelkeit sich in der Öffentlichkeit breit machen will, sondern bloß um des Opfers willen, das man der Idee gern bringt und wodurch man sie glücklicher zum Ausdruck zu bringen hofft. Das Prinzip „die größte Leistung zu dem mindesten Preise“ ist ein praktisches und technisches, nicht ein ästhetisches. Vielmehr hat das Kostbare, weil es kostbar ist, seine besondere ästhetische Bedeutung. Mit dem materiellen Opfer verbindet sich sofort das wertvollere Opfer an künstlerischer Arbeit. Wie Gott im Alten Bunde wollte, daß man zu seiner Ehre fehlerlose Tiere schlachte, so wurden auch die Stiftshütte und der Tempel nach seinem Willen mit dem größten Aufwand an materiellen Mitteln und Kunstarbeit errichtet und ausgestattet (Ex Kap. 31. 1 Chr 22, 14 ff; 29, 17). Salomon weist dieserhalb ausdrücklich auf die Idee des Tempelbaues hin: „Das Haus, das ich bauen will, ist groß, denn groß ist unser Gott über alle Götter; wer wäre im stande, ihm ein würdiges Haus zu bauen?“ (2 Chr 2, 5 ff.) Für den religiösen Zweck ist kein Opfer an Material und Arbeit zu groß, und ähnliches gilt im Verhältnis von jedem idealen Zwecke. Man rühmt wohl monumentalen Werken älterer Zeit nach, daß der Steinmetz auch an solchen Stellen sein Bestes tat, wo die Kunst nur selten wahrgenommen werden konnte; ganze Bauten ließ man lieber auf Jahrhunderte unvollendet, als daß man den Plan, welcher von jenem großartigen Opfersinn eingegeben war, nicht in demselben Geiste auch würdig durchgeführt hätte. Die allerdings nötige Einschränkung des Satzes, daß der scheinbar zwecklose Aufwand an Geld und Kunst dem idealen Bauwerk zukomme, wird sich später finden (Nr 44). Jedenfalls ist der Aufwand, wenn ihm nicht geradezu Torheit und Eitelkeit zu Grunde liegt, ein deutliches Anzeichen für die Wahrheit, daß die Erbauer noch etwas anderes als den Nützlichkeitszweck angestrebt haben.

20. Wenn der Mensch bemüht ist, für den idealen Zweck alles zu tun, was in seinen Kräften steht, so muß er auch wollen, daß derselbe nicht bloß in nebensächlichen Zutaten, sondern womöglich in der Konstruktion und in allem deutlich erscheine; mit andern Worten, daß der nächste Gebrauchszweck zwar nicht versteckt, aber doch dem höheren Zwecke untergeordnet werde. So entsteht denn bei der Fortentwicklung der Kunst das eigentliche große Kunstwerk, welches in erster Linie die Ästhetik der Baukunst beschäftigt.

21. Diese Wissenschaft von der höheren, d. h. schönen oder ideal vollkommenen Baukunst befaßt sich also mit der Beurteilung der Kunstblüte der Architektur; sie weist nach, wie sich die bedeutende Idee in gefälligen Bauformen ausgestaltet. Sie geht aber notgedrungen auch auf das Baugewerbe zurück, um zunächst die anhängende Schönheit im Nützlichkeitsbau als solche

zu würdigen, sodann auch, um das Werden der Formen und dadurch ihre wahre Bedeutung besser zu erkennen.

In der Behandlung werden diese drei Punkte am besten in umgekehrte Ordnung gestellt, so daß zuerst die Formelemente zur Sprache kommen, dann die Arbeit des Handwerks und des Kunsthandwerks beschrieben und endlich das ideale Bauwerk gewürdigt wird. Auf den letzten Punkt aber zielt, dem Zwecke der Ästhetik entsprechend, die Behandlung auch der ersten Punkte immer und überall hin.

Weniger als bei den übrigen schönen Künsten kann bei der Architektur auch dem Ästhetiker eine abstrakte Erörterung genügen; die Baukunst verzweigt sich zu tief in das Handwerk hinein, um ohne eingehende Rücksicht auf dasselbe dargestellt werden zu können. Erst auf diesem Wege dringt die Ästhetik, was ihr als halbphilosophischer Wissenschaft nicht erlassen werden darf, zu den einfachsten Bauelementen vor. Damit ist auch gegeben, daß sie öfter als bei der Behandlung anderer schönen Künste auf das Gebiet der Kunstgeschichte übertritt; sie darf nur ihre eigentliche Aufgabe, die Schönheit überall aufzusuchen und aufzuweisen, nicht versäumen. Die Anordnung und Darstellung in den Kapiteln, welche ein ausschließlich kunstgeschichtliches Gepräge zu haben scheinen, wird denn auch eine andere sein als in den Kunstgeschichten; es wird nur das aufgenommen, was für die innere Entwicklung der Baukunst von Belang ist, dieses aber zuweilen in größerer Breite ausgeführt, als der Leser vielleicht erwartet. Weite Gebiete bleiben unberücksichtigt, weil nur der aufsteigende Gang der Kunstentfaltung planmäßig gezeichnet werden soll. Das Ziel ist, eine bis in die Urbestandteile vertiefte und doch allgemein verständliche Darstellung der architektonischen Schönheit zu bieten. Der Nutzen aber, welchen sie damit dem Leser und dem Studierenden zu bringen versucht, ist nicht etwa in unmittelbar praktischen Winken gelegen; solche erwartet man von einer Technik oder Theorie des Baufaches; die Ästhetik will diese praktischen Wissenschaften nur ergänzen, indem sie auf die Gründe unseres Wohlgefallens an architektonischen Gebilden näher eingeht und die Grundsätze zur Beurteilung derselben in einem förmlichen Lehrsystem zusammenordnet.

22. Literatur. Außer den größeren Ästhetiken von Deutinger, Vischer, Carriere (s. Kunstlehre I Nr 26) kommen in Betracht: Dursch, Ästhetik der christlichen bildenden Kunst, 2. Aufl. 1856; Unger, Die bildende Kunst. Ästhetische Betrachtungen über Architektur, Skulptur und Malerei. 1858; Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik, 2 Bde, 1878 f; Adamy, Architektonik auf historischer und ästhetischer Grundlage, 1881 ff; Göller, Zur Ästhetik der Architektur, 1887. — Ferner die Kunstgeschichten von Schnaase, 8 Bde, 1866—1879, ein bekanntes Meisterwerk; Kuhn O. S. B., seit 1891, 3 Bde (nahezu abgeschlossen; sehr reichhaltig und prächtig illustriert); Springer, 4 Bde, 6. Aufl. 1901—1902 (übersichtlich und herrlich ausgestattet; nicht unterschiedslos zu

empfehlen); Kraus I und II 1, 1896 ff (selbständig und gründlich); Knackfuß und Zimmermann, 2 Bde, 1897—1900; Woermann I, 1900 (genau, in knapper Fassung); Fäh, Kunstgeschichte, 2. Aufl. 1903 (ein praktisches, schön illustriertes Handbuch); Lübke, Geschichte der Architektur, 6. Aufl. 1884 (immer noch ein sehr lehrreiches Buch); Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, 1886 (eine treffliche Monographie); „Köln und seine Bauten", vom Architektenverein für Niederrhein und Westfalen, 1888; vor allem „Handbuch der Architektur," herausgegeben von Durm, Ende, Schmitt und Wagner, ein umfassendes, noch unvollständiges Werk in vielen Bänden. Von reich illustrierten Werken seien noch erwähnt: Lübke-Lützow, Denkmäler der Kunst; Seemanns Kunsthistorische Bilderbogen und Kunstgeschichte in Bildern; Königl. Bauakademie zu Berlin, Denkmäler der Baukunst; Dehio und Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes; Essenwein, Atlas der Architektur.

Manche andere einschlägige Schriften sind im Verlauf des Buches, wo sie eben vorlagen, namhaft gemacht worden. S. im Register z. B. Viollet-le-Duc, Caumont, Ruskin, Fergusson.

Zweites Kapitel.

Geometrische und statische Elemente der Baukunst.

23. Die Schönheit der geometrischen Grundformen ist zunächst keine sinnliche; dazu haben sie nicht Reiz genug für das Auge. Der Geist aber geht bei ihrer Anschauung dem Sinne helfend zur Seite, entdeckt zuerst die Grundbestandteile des Schönen und vermittelt sie dem Sinne dadurch, daß er ihn in der Betrachtung der Gesetzmäßigkeit festhält und an der geistigen Freude teilnehmen läßt. Dieser Vorgang ist in der „Allgemeinen Ästhetik" Nr 183 f erläutert worden. Die Gründe des geistigen Interesses aber, aus dem die Freude des Sinnes an den farblosen Gebilden nur ein Ausfluß sein kann, lassen sich auf die genannte Gesetzmäßigkeit, d. h. eine in der Gestalt der elementären Gebilde erkennbare Vernünftigkeit zurückführen. Es handelt sich natürlich bei den ersten Raumformen nicht um eine vollkommene Schönheit, sondern um einen Anfang, einen Grundzug derselben.

Es ist nun immer eine Verwandtschaft mit dem vernünftigen Geiste, welche diesen zu längerer und wiederholter Betrachtung anlockt. Außerdem wird Einfachheit und Reinheit des Grundzuges, also die Entfernung von allem Störenden, Beleidigenden, Ermüdenden erfordert. So gefallen denn dem Geiste und dem Sinne eine gerade Linie, eine glatte Fläche, ein sauber gehobeltes Brett, eine blank geschliffene Platte. Auch ein rechter Winkel und eine Kreislinie erscheinen als einfache, leicht faßbare Formen und sagen uns mehr zu als unregelmäßige, willkürliche Gebilde ähnlicher Art.

24. Gehen wir etwas näher auf die Quelle unserer geistigen Befriedigung ein. Fern bleiben muß zunächst alles, was sich dem Geiste als

widersprechend, unerklärlich, allzu mühevoll und darum als widerwärtig darstellt. Denn das ästhetische Wohlgefallen beruht auf Klarheit der Erkenntnis und verhältnismäßig leichtem, spielendem Genusse. Nur etwa dann, wenn die Dunkelheit und Schwierigkeit einer Sache die Ahnung größerer Vorzüge erweckt, ist sie mit dem Reize des Geheimnisvollen verbunden; dies trifft aber in den hier in Frage stehenden geometrischen Formen nicht zu. Die Sauberkeit, die Glätte und der Glanz, welche dem Schönen eigen sind, müssen als besondere Arten der Klarheit aufgefaßt werden.

Treffen mehrere einzelne Wahrnehmungen zusammen, so müssen sie zueinander stimmen oder gesetzmäßig abwechseln und unser Fassungsvermögen nicht übersteigen; unter günstigen Bedingungen wächst aber durch die erhöhte Tätigkeit des Geistes mit der Zahl der Wahrnehmungen das Wohlgefallen. Man kann mit Göller[1] folgendes Gesetz aufstellen: „Die Schönheit der bedeutungslosen Formen beruht auf der Kombination von Reihen geordneter Vorstellungselemente; die Störung einer solchen Reihe ist eine Störung der Kombination und damit eine Störung der Schönheit; bilden die Glieder kombinierter Reihen unter sich Kontraste, so erhöhen diese die Schönheit durch Mannigfaltigkeit der Formen; dagegen ist die Verschiedenheit ohne Verbindung mit Reihen wirkungslos." Der Ausdruck „Reihe" allein bedarf einer Erläuterung. An und für sich glauben wir sagen zu müssen, daß es nichts anderes als das Vernünftige in einer Vorstellung ist, was uns etwas von jener mehr als gewöhnlichen Befriedigung gewährt, die wir Schönheitsgenuß nennen. Nun ist aber eine solche „schöne" Vorstellung meist eine aus mehreren gleichartigen oder ordnungsmäßig verschiedenen Teilvorstellungen zusammengesetzte, enthält also eine Reihe entweder gleicher oder abwechselnd gleicher und kontrastierender Elemente. Eine solche Reihe ist gesetzmäßig gebildet und zugleich leicht aufzufassen, reizt also und befriedigt die Tätigkeit des Geistes in erwünschter Weise.

25. Die Bedingung der geistigen Freude ist also die auf der Gesetzmäßigkeit beruhende Verwandtschaft (Proportionalität) des Gegenstandes mit dem erkennenden Geiste und die daraus sich ergebende Leichtigkeit der Erkenntnis. Der vollkommene Schönheitsgenuß wird außerdem bedingt durch die Größe des geistigen Gewinnes, also durch die Zahl der Vorstellungen und deren Zusammenschluß zu einer bedeutenden geistigen Erkenntnis. Bei den elementaren Formen handelt es sich freilich überhaupt nur um einen anfänglichen, vielleicht sehr dürftigen Genuß. Ja selbst dieser Genuß geht bei allzu gleichförmig wiederkehrenden Erscheinungen verloren; es entsteht Langeweile, wenn der Geist mit einer Sache länger in Anspruch genommen wird, als er daraus einen Gewinn der Erkenntnis zieht. Daher ist die

[1] „Zur Ästhetik der Architektur".

Verschiedenheit in der Gleichartigkeit oder die Gleichartigkeit mit Kontrast so angenehm, und insofern sagt man vom Schönen nicht mit Unrecht, daß es die Einheit in der Mannigfaltigkeit oder Gegensätzlichkeit sei; man muß nur dazu nehmen, daß die vollkommene Schönheit zugleich einen bedeutenden Gehalt innerhalb jener Formen voraussetzt. Übrigens könnte man diesen Gehalt, der einer höheren Ordnung angehört, teilweise wiederum aus der größeren Zahl gefälliger Einzelvorstellungen erklären, was uns hier jedoch nicht beschäftigt. Es kommt vorerst nur die formelle Seite der Gebilde und jene Bedeutung in Betracht, welche unablöslich mit derselben verbunden ist.

26. Wenn wir also einer geraden Linie vor einer unregelmäßig gekrümmten den Vorzug geben, so geschieht es, weil die Richtung der geraden nur eine ist und einem leicht erkennbaren Gesetze folgt; und wollen wir auch in diesem Falle den Begriff der Reihe anwenden, so können wir sagen: die gerade Linie besteht aus einer Reihe von kleinen Linien der gleichen Richtung. Ebenso besteht der Kreisbogen aus einer Reihe nach einfachem Gesetze gleichmäßig gekrümmter Linien, oder ist eine Linie, deren Krümmung unmittelbar als gesetzmäßig aus dem gleichen Abstand von einem Mittelpunkte erkannt wird.

Auch bei den übrigen gesetzmäßig gebildeten Kurven ändert sich die Richtung nach einer stetigen Regel, die wir zwar nicht unmittelbar erschauen, die aber wirklich zu Grunde liegt und auch ohne unser deutliches Bewußtsein auf unser Auge und unsern Geist wirkt, also instinktiv erfaßt wird. Ähnliches findet z. B. in der Musik statt, indem die Konsonanz mehrerer Töne und selbst die Gesetzmäßigkeit des einzelnen musikalischen Tones von jedem recht wohl als gefällig empfunden wird, ohne daß er die Gesetzmäßigkeit der Schallbewegung verstandesmäßig erklären könnte.

Die Ellipse, Parabel, Spirale, Wellenlinie usw. bilden bekanntlich eine „Wandelreihe", deren Teile stetig nach demselben Gesetze aus jedem vorhergehenden sich ableiten. Das Gesetz der Veränderung ist hier das beständig Wiederkehrende in der Reihe der Einheiten; die Teile selbst sind verschieden und kontrastieren. Die Wandelreihe findet sich in der Natur überaus häufig, z. B. bei der Vogelfeder. Die einfachen Wiederholungsreihen werden ebenfalls in der perspektivischen Verkürzung zu Wandelreihen, indem sich mit der Entfernung die an sich gleichen Gegenstände für unser Auge gesetzmäßig verändern. „Das Formgefühl erhascht das Kurvengesetz im Flug, freilich ohne seine Formel entziffern zu können, und ohne über eine gewisse Grenze der Empfindlichkeit für geringe Störungen hinauszukommen" (Göller).

27. Wie die Formschönheit aller in der Zeit sich bewegenden Künste auf der gesetzmäßigen Gliederung der Zeit in vorwiegend gleiche, zum Teil aber gegensätzliche Einheiten beruht — beim musikalischen Ton und Klang,

beim poetischen Versmaß, beim Rhythmus in der Musik, in der Poesie und in der Tanzkunst —, ebenso wird die formelle Schönheit der Raumgebilde durch eine Art rhythmischer Abfolge der kleinsten Glieder unter Begleitung eines maßvollen Kontrastes bedingt. Man darf hier, wie auch in den genannten Künsten, als drittes Element der Schönheit noch eine schwache Beimischung von eigentlicher Unregelmäßigkeit anerkennen. Dissonanzen in den musikalischen Klängen und deren Verbindung, obschon an sich beleidigend für das Gefühl, geben doch der Musik Spannung und Charakter; so können auch bei Raumgebilden an sich unschöne Dinge zur Charakteristik verwendet werden und die Wirkung der Schönheit selbst erhöhen; man denke z. B. an die mit bloßen Lager- und Stoßfugen versehenen, sonst aber unbearbeiteten Quadern. Auf der zweckgemäßen, wohlgeordneten Verwandtschaft oder Unverwandtschaft der Formelemente baut sich also die Formschönheit größerer Gebilde auf. Das wechselreiche Leben des Geistes in seiner Vernünftigkeit, Beweglichkeit und Freiheit spiegelt sich auch hier ab, und eben darum findet derselbe in der Anschauung sein Genügen, ja weiß auch den Sinn bei der Betrachtung festzuhalten und zu erfreuen.

28. Die gerade Linie hat eine dürftige Schönheit, weil sie nur eine Reihung in der gleichen Richtung ohne Abwechslung und Gegensatz aufweist. Der Kreis hat den Vorzug, eine Reihe von Richtungsänderungen darzustellen. Diese Änderungen sind völlig gleich und entsprechen gleichen zu den kleinsten Bogenteilen gehörigen Winkeln. Bei den Kurven stetig veränderter Krümmung erscheint die Wandelreihe mit dem höheren Reize der Gesetzmäßigkeit in der Verschiedenheit der Bogenteile oder der entsprechenden Winkel. Jeder dritte, vierte, fünfte Teil einer stetigen Kurve entwickelt sich aus dem vorausgehenden ungleichen nach einem immer sich gleichbleibenden Gesetze, das freilich der unmittelbaren Wahrnehmung sich entzieht, aber instinktiv dennoch mit genügender Sicherheit erfaßt wird. Je nach der Verschiedenheit des Krümmungsgesetzes ist die besondere Schönheit einer jeden stetigen Kurve wieder verschieden. Die nicht stetigen Krümmungen hingegen wirken verwirrend auf unsere geistige und sinnliche Erkenntnis und darum nicht befriedigend auf unsere Empfindung.

Es ergibt sich nun von selbst, worin die Schönheit paralleler geraden und ungeraden Linien, regelmäßiger Vielecke, der wellen-, zylinder- und kugelförmigen Krümmung von Flächen, der zweiseitigen oder der vielachsigen Symmetrie (z. B. bei Rosetten) besteht. Man sieht auch leicht, warum das übersättigte Formgefühl in der Spätzeit eines Stiles alles Einfachere verschmäht: es sucht neue, schärfere Reize; diese aber erwartet es mit Recht von den verwickelteren Verhältnissen und von Kontrasten oder Dissonanzen.

29. Hogarth erwarb sich das Verdienst, die Schönheit der Raumgebilde aus ihren Elementen, insbesondere aus den Linien, herzuleiten (Ana-

lyses of Beauty oder Zergliederung der Schönheit). Er traf auch darin das Richtige, daß er der Wellenlinie und der Schlangenlinie ausnehmende Vorzüge zuschrieb. Die Rechtfertigung dafür liegt in dem oben Gesagten. Wenn er aber jene die einzige Linie der Schönheit und diese die einzige des Reizes nannte, so wurde er dadurch irregeleitet, daß er zu einseitig die organischen Formen der Natur und der Menschengestalt in Betracht zog. Die gerade Linie und die Kreislinie behaupten neben der stetigen Kurve ihre eigene Schönheit; die Gerade hat in der griechischen und in der gotischen Baukunst die weitestgehende Verwendung gefunden. Nicht ganz richtig ist es auch, wenn der englische Maler und Ästhetiker alle Schönheit der Raumgebilde auf die Raumformen allein, ohne Beachtung eines Gedankeninhaltes, zurückführt. Mit Recht leitet er hinwiederum das Vergnügen an den gewundenen Linien aus der lebhaften Tätigkeit her, in welche das Verfolgen derselben das Auge versetzt; die verhältnismäßig leichte und doch nicht zu einfache Betätigung unserer Vermögen ist ja immer mit einer natürlichen Freude verbunden. Aristoteles scheint ungefähr dasselbe zu sagen, wenn er die Freude am „Lernen" als einen der Grundtriebe bezeichnet, aus denen das Vergnügen zu der Kunst hervorgehe[1]. Auch bei den einfachsten gesetzmäßigen Gebilden beruht die Befriedigung, welche ihre Anschauung gewährt, auf der erfolgreichen Bemühung, das Gesetz in denselben wiederzuerkennen, und bei dem Gesetz in der Mannigfaltigkeit der Form ist nur die Tätigkeit eine erhöhte, das „Lernen" ein reicheres und willkommeneres.

30. Unser „Lernen" wird also gesichert durch den Besitz der neu erworbenen Einsicht in die Richtigkeit, gute Ordnung und Gesetzmäßigkeit einer Erscheinung. Je reicher die Erkenntnis, welche unserem Geiste bei zusammengesetzten Gebilden erwächst, desto größer ist sein Vergnügen. Bei wiederholter Anschauung verschärft sich der Eindruck und erhöht sich die Freude bis zur Sättigung des Geistes, mit der ein Höhepunkt erreicht ist. Auch die Wiederauffrischung eines abgeschwächten Gedächtnisbildes gewährt durch die größere Klarheit ein neues Vergnügen. Darum ist auch schon die Wiederkehr desselben oder verwandter Motive, wie in der Musik so auch in der Architektur lange von neuer Freude begleitet, so lange nämlich, als der Geist in der Verschärfung des gleichen Eindruckes und in der wechselnden Gestalt des einen schönen Phantasiebildes angenehm beschäftigt bleibt. Bei der Vergleichung ähnlicher oder verschiedener Bilder ist in der Auffindung der Ähnlichkeit oder der Verschiedenheit das „Lernen", also auch der Reiz einer erhöhten Seelentätigkeit eingeschlossen. Daher die Bedeutung der Symmetrie und ähnlicher Erscheinungen, sowie des Kontrastes.

---

[1] Kunstlehre I Nr 94.

31. Stellen wir schließlich auch fest, welches der Grund unseres Mißfallens an gewissen Raumgebilden sei. Von dem Überdrusse abgesehen, welchen die allzu häufige Wiederholung eines Eindruckes, die Übersättigung, erzeugt, entsteht das Gefühl des Mißfallens aus der Regellosigkeit der Erscheinung, welche den Geist daran hindert, einen Gewinn aus der Betrachtung zu ziehen. Er geht also mindestens gleichgültig an solchen Erscheinungen vorüber; aber da er doch ein natürliches Verlangen, zu lernen, hat, so wird ihm das Regellose bald auch geradezu widerwärtig. In höherem Grade mißfällig und häßlich erscheint ihm aber das Regelwidrige, d. h. alles, was nur durch den Schein der schönen Ordnung täuscht, oder die sonst vorhandene Ordnung durch merkliche Fehler unterbricht; es sei denn daß in der Störung selbst wieder ein vernünftiger Grund erkennbar ist und mit ihr die günstige Wirkung eines Kontrastes sich verbindet. Ein ganz unregelmäßiges Vieleck erscheint daher zunächst als gleichgültig, ein verkehrt gezeichnetes Viereck aber, welches regelmäßig sein will oder aus gutem Grunde sein sollte, als häßlich. Wir alle nämlich tragen die Idealform der Anschauungsdinge in uns; wir haben sie aus früheren Anschauungen, an die wir zugleich prüfend den Maßstab des vernünftigen Geistes gelegt haben, ein für allemal gewonnen. Nach dieser Idealform beurteilen wir nun auch das Geringste, was sich dem Auge darstellt; jede Annäherung der Erscheinung an dieselbe befriedigt uns, jede Abweichung von derselben mißfällt uns um so mehr, je mehr der Gegenstand zu versprechen schien oder je mehr wir uns berechtigt glaubten, eine völlige Übereinstimmung mit der Idealform zu fordern. Göller definiert also die eigentliche Häßlichkeit als die Störung der einmal wahrgenommenen Reihe von wohlgeordneten Vorstellungen. Das gilt von den einfachsten Raumgebilden in auffallendster Weise; „aber auch bei den höherstehenden Erscheinungen der sichtbaren und hörbaren Welt und im Reich des Gedankens ist das Häßliche nichts anderes als ein irgendwie Schönes oder wenigstens Interessantes, von widerwärtigen Vorstellungen begleitet" [1].

32. Die Gesetzmäßigkeit der einfachen und zusammengesetzten Raumgebilde ist die Grundlage ihrer Einheit. Die Einheit selbst wird vervollständigt durch die Ganzheit oder Geschlossenheit; denn durch diese wird sie faßbarer und übersichtlicher, zugleich aber liegt in unserem Geiste das Bedürfnis, auch das gesetzmäßig Geordnete noch besonders wieder zu sammeln und zusammenzufassen, wie man schöne Blumen zur Einheit eines Straußes zusammenschließt. Die Schönheit des Polygons und der Kugel haben bereits eine Gesetzmäßigkeit, die sich durch ihre Geschlossenheit um so schöner gegen den Raum abhebt, in dem sie sich dem Auge darstellen. Will-

[1] Vgl. Kunstlehre I Nr 290 ff.

kommener wird diese Geschlossenheit durch eine sinnlich ausgeprägte Beziehung des ganzen Gebildes auf einen *Mittel-*, *Anfangs-* oder *Zielpunkt*. So ist es bei sternartigen Gebilden aller Art, besonders wenn wir, wie bei Blumen und Kristallen, leicht erkennen, daß nicht die Willkür, sondern eine gesetzmäßig wirkende Kraft die Teile zum Ganzen geordnet hat. Auch bei der Symmetrie findet die Beziehung der rechten und der linken Seite zur Mitte statt; sie wird durch die Auszeichnung der Mitte oder eine innere Kraftbeziehung zu oder von derselben gehoben.

33. Die *zentrale* wie die *symmetrische* Anordnung der Teile wird vom Menschen aus der mineralischen und organischen Natur auf freie Schöpfungen des Handwerks und der Kunst übertragen. Eine wirklich oder doch scheinbar die Einheit und Geschlossenheit bewirkende Kraft erweckt in uns die Vorstellung des *Lebens*; wenn sie vom Mittelpunkt ausgeht, die der *Entwicklung*; wenn sie dagegen zum Mittelpunkt hindrängt, die des festen *Abschlusses*. Es ist natürlich auch nicht nötig, daß ein Punkt des Gebildes, der sich dem Auge oder der Phantasie als Träger des Gesetzes und der Einheit darstellt, gerade Mittelpunkt sei. Er kann auch als Reihenführer erscheinen, der allen andern Teilen des Ganzen die Richtung bestimmt, an den sie sich irgendwie anschließen, auf den sie zurückweisen. Er muß dann besonders hervorgehoben werden. Wie sich im Leben das *Herrschende* hervordrängt und vor anderem ausgezeichnet wird, so verknüpft sich in der Kunst wie von selbst mit der äußeren Auszeichnung die Vorstellung des *leitenden Prinzips* der Einheit. Treffend sagt Aristoteles[1]: „In jedem Dinge, welches aus mehreren Teilen zusammengesetzt ist und eine Einheit bildet, muß ein Herrschendes und ein Beherrschtes unterschieden werden. Dieses Prinzip tut sich in der ganzen Natur kund und vornehmlich bei den lebenden Wesen; aber auch bei den leblosen gibt es ein Element, das die andern gleichsam beherrscht, z. B. in einer musikalischen Tonart."

Bei Naturgebilden wird die Rückbeziehung auf den herrschenden Punkt vielfach auch an den auf ihn bezogenen Teilen selbst durch größere Auszeichnung je nach der Annäherung an jenen angedeutet, so durch verschiedene Gestalt und Färbung der Blattteile, je nachdem sie dem Baumzweige oder der Blumenmitte sich annähern; beim Baume stuft sich alles regelmäßig ab, je nachdem es der Wurzel als dem Ausgangspunkt oder dem Gipfel und der Frucht als End- oder Zielpunkt näher steht. Hier, wie so oft in der Natur und in der Kunst, wird die Schönheit eines Gebildes durch die Ausprägung einer deutlichen Beziehung auf *Ursache* und *Zweck* merklich gefälliger. An den *Stil* als das kennzeichnende Gepräge eines vollständigen Kunstwerkes erinnert z. B. der besondere *Typus*, nach welchem eine

[1] Pol. 1, 5; 3, 3.

Pflanze in allem einzelnen sich ausgestaltet, je nach der Beschaffenheit des Keimes, aus dem sie erwächst. Da liegt die einheitlichste Form einer streng in sich geschlossenen und durch sich selbst bestimmten Entwicklung vor, und wie andere Künste, so findet denn auch die Baukunst im natürlichen Organismus ihr höchstes Vorbild.

34. Die Gesetzmäßigkeit und darum auch die Schönheit der Raumgebilde findet zum Teil in den bloßen Maßverhältnissen ihren Ausdruck. Der Maße sind zwei: das Gleichmaß und das gesetzmäßig ungleiche Maß. Beim Gleichmaß herrscht die Zwei- und Dreiteilung, die sich in der Vier-, Sechsteilung usw. wiederholt. Wenn das Unteilbare, das nur eine einfache, nicht aber gegliederte Einheit aufweist, im allgemeinen als dürftig erscheint und des Reizes der Abwechslung und Vergleichung entbehrt, so leidet die Fünf- oder Siebenteiligkeit an Unfaßbarkeit. Denn es bewahrheitet sich auf dem Gebiete der Kunst überall, daß wir nur zwei und drei oder ein Vielfaches davon unmittelbar und mühelos auffassen[1]. In der Baukunst liegt es nahe, die Fünfzahl von Gliedern und selbst die Dreizahl durch Hervorhebung des Mittelgliedes symmetrisch und so nicht nur faßlicher, sondern überhaupt schöner zu gestalten. Bei der ungleichen Zerlegung der Fünfzahl ist es bisweilen möglich, der schwächeren Seite durch irgend eine Bedeutungserhöhung (z. B. durch einen Turm) zu Hilfe zu kommen und so die Symmetrie der Kraft an die Stelle der rein formellen zu setzen. So tritt auf einem Gemälde der Fürst allein seinem ganzen Rate gegenüber, ohne daß das Gleichgewicht der beiden Seiten des Bildes gestört wird.

35. Der ästhetische Wert der Gleichteilung, des Ebenmaßes, liegt darin, daß sich hier ein ordnendes Prinzip bekundet, was unserem Geiste immer so willkommen ist. Die ungleiche Teilung hat bekanntlich dann einen hohen ästhetischen Wert, wenn sie der des goldenen Schnittes wenigstens nahekommt. In diesem offenbart sich auch dem instinktiven Gefühle die freie, aber schöne Proportion, welche die Mathematik nachweist[2]. In der Höhenrichtung verwendet die Architektur wirklich diese Proportion sehr häufig; sie ist schon an den griechischen Bauten nachweisbar. Die horizontale Richtung widerstrebt im allgemeinen einer ungleichen Teilung, weil die dem Auge, dem schärfsten Sinne, vorgestellte Ungleichheit überall da leicht mißfällt, wo nicht ein besonderer Grund sie rechtfertigt. Bei der Höhenrichtung haben uns nun die organischen Gebilde längst gewöhnt, eine Verjüngung der Verhältnisse schön zu finden; aus diesem Grunde ist also hier die ungleiche Teilung gern gesehen und tut das Verhältnis des goldenen Schnittes die beste Wirkung.

---

[1] Bezüglich des Gehöres vgl. Kunstlehre III Nr 199 und II Nr 104.

[2] Kunstlehre I Nr 276 ff.

Doch ist eine weitere Entfernung von diesem schönsten Verhältnisse in der Höhenrichtung oft wenig störend, und in horizontaler Richtung wird die Ungleichheit dann erträglich oder gar durch die Abwechslung gefällig, wenn die völlige Gleichheit der Verhältnisse offenbar nicht angestrebt wurde. Denn allerdings beleidigt die Ungleichheit immer, wenn sie deutlich als ein Fehler, ein Versehen gegen eine beabsichtigte Gleichmäßigkeit erkannt wird, während wir da, wo gerade die Abwechslung beabsichtigt zu sein scheint, auf die Absicht des Meisters bereitwillig eingehen. Die starre Gleichheit der Ebenmäßigkeit kennzeichnet sogar die ersten, unvollkommenen Werke einer jeden Kunst; sie gleichen menschlichen Figuren, in denen Kopf, Arme und Füße in unveränderlicher Steifheit verharren.

* * *

36. Die ästhetische Betrachtung eines Bauwerkes ist nicht bloß ein Messen von Raumverhältnissen und eine mathematische Würdigung geometrischer oder stereometrischer Gebilde, sondern ebensosehr ein Wägen und Prüfen der Kräfte. Der Baustoff mit seiner Schwere drückt nach mechanischem Gesetze auf die unterliegenden Teile, und diese wirken dem Drucke entgegen. Außerdem kommen noch äußere auf das Bauwerk einwirkende Kräfte und der Widerstand gegen dieselben in Rechnung. Mit andern Worten: Geist und Auge des Betrachters stehen unter dem Eindruck der statischen Verhältnisse des Baues; wir haben also auch diesen Eindruck in seine ästhetischen Elemente zu zerlegen.

Unter statischen Verhältnissen versteht man die des Gleichgewichtes, wenn nämlich alle wirkenden Kräfte sich in der Gesamtwirkung aufheben, also keine Veränderung in dem Baue hervorrufen. Die Festigkeit und Sicherheit des Baues ergibt sich eben hieraus, nicht minder aber auch ein ganz neues Interesse für den Betrachter, welches dem geometrischen wenigstens gleichkommt, sogar viel stärker auf die Empfindung einwirkt.

37. Die hauptsächlichste für die Statik in Betracht kommende Kraft ist die Anziehung aller Körper durch die Erde; sie zerlegt sich in so viele nahezu parallele Anziehungen, als ein Körper in Atome zerlegt werden kann. Den Mittelpunkt aller dieser parallelen Anziehungen nennt man Schwerpunkt. In diesem Punkte kann man sich das ganze Gewicht des Körpers vereinigt denken, so daß derselbe, wenn er gerade hier unterstützt wird, und gewissermaßen auch nur dann, in Ruhe bleibt. Der Unterstützung ist die vertikale Aufhängung über dem Schwerpunkte gleichwertig. Die durch den Schwerpunkt eines Körpers gehende Linie gefällt uns demnach als Linie der Festigkeit und Sicherheit. Sie drängt sich dem Auge bei aufgerichteten oder auch liegenden regelmäßigen Körpern (Kugel, Würfel, Zylinder, Prisma usw.) von selbst auf, weil der Schwerpunkt mit dem mathematischen Mittelpunkt augenscheinlich zusammenfällt. Bei länglichen ruhenden Körpern dieser Art

gilt nun die horizontale Linie, welche zu der lotrechten einen rechten Winkel bildet, als die normale Linie der ruhigen Lage, während bei aufgerichteten ein Streben, der Schwerkraft entgegenzuwirken, ausgeprägt ist. Die rein dargestellten vertikalen und horizontalen Linien gefallen also nicht allein wegen ihrer mathematischen Regelmäßigkeit, sondern noch mehr wegen des statischen Verhältnisses zu der gewaltigen, alles beherrschenden Schwerkraft, welches wir in einer wohlgeordneten Masse wiederfinden.

38. Der Schwerpunkt eines Kegels liegt ein Viertel der Höhe von der Grundfläche entfernt; ebenso ist es bei einer Pyramide. Freilich ist es schon bei einem einfachen materiellen Dreieck, einem dreieckigen Brette, schwierig, ein unmittelbares bestimmtes Gefühl oder Urteil davon zu haben, daß es den Schwerpunkt im Durchschnitt der Linien hat, welche die Ecken mit der Mitte der Seiten verbinden. Aber eine dunkle, instinktive Erkenntnis haben wir doch, und das genügt zur ästhetischen Beurteilung solcher Gebilde. Bei mehr als dreiseitigen Pyramiden wird die deutliche Erkenntnis noch erschwert, ebenso bei einem Zylinder oder einer Pyramide, die schief geneigt sind. In dem letzteren Falle wissen wir aber aus der Mechanik und nicht minder aus der Erfahrung, ja ergreifen es durch unmittelbare Anschauung, daß der Körper so lange im Gleichgewicht verharrt, als die aus dem Schwerpunkt gezogene Senkrechte noch innerhalb der Grundfläche fällt, weil der Schwerpunkt alsdann noch eine feste Verbindung mit der Erde hat. Ohne daß wir diesen also für alle verwickelten Verhältnisse: Ab- und Ausschnitt eines Kreises oder einer Kugel usw., wissenschaftlich bestimmen, haben wir durchschnittlich soviel unmittelbare Erkenntnis der statischen Verhältnisse, daß unser ästhetisches Urteil eine genügende Grundlage behält. Zudem schließen wir bei einem vollendeten Bau aus der Wirkung, daß der Baumeister von einer sichern Erkenntnis der Statik geleitet wurde.

Immer ist es die Freude an der gesetzmäßigen Ordnung, worauf unser geistiges Wohlgefallen beruht; der Sinn aber wird im Dienste des Geistes angemessen und angenehm betätigt; ja die Befriedigung des Geistes belebt sichtlich das an den sinnlichen Formen hingleitende Auge. Sofort beginnt auch dem Gemüte die Wucht der Masse mit der auf sie einwirkenden Schwerkraft, nicht ohne Einfluß der Phantasie, fühlbar zu werden. Bei der Unterstützung einer auflagernden Last erhöht sich das Interesse durch die Einsicht in den Kampf der entgegengesetzten Kräfte. Es ist ja nicht eine Phantasie, sondern Wirklichkeit, daß die Stütze dem Drucke der Last mit einer gleichen Kraft begegnet. Das dritte Gesetz der Mechanik lautet nach Newton: Actio est par reactioni, „jeder Kraft entspricht eine gleiche Gegenkraft". Daher wird ein Kahn beim Druck oder Stoß gegen das Ufer von diesem abgestoßen. So wird also auch durch die Last in der Stütze die Widerstandskraft geweckt.

39. Am Hebel ist beim Gleichgewicht das statische Moment der Kraft dem der Last gleich, und die Summe aller Kräfte, die den Hebel nach der einen Seite zu drehen streben, gleich der Summe der statischen Momente aller Kräfte, welche ihn nach der andern Seite ziehen. Diesem Gesetze wird in der Baukunst bei der Unterstützung genügt, so oft z. B. ein Balken beiderseits eines Unterstützungspunktes von einer gleichen Last oder einem gleichen Zuge angegriffen wird.

Sehr häufig tritt der Fall ein, daß ein Baustück zu beiden Seiten des Schwerpunktes unterstützt wird, wo dann bei horizontaler Lage der Last die Stützen streng symmetrisch zu der in Gedanken durch den Schwerpunkt gezogenen Senkrechten stehen. Das ist nun nicht bloß eine Symmetrie der Linien, sondern auch der Kräfte, indem die Last, z. B. ein Balken mit einem Giebeldreieck, das Gewicht auf beide Stützen gleichmäßig verteilt. Bei nicht homogener Last wäre auch die Verteilung nicht gleich, sondern nur verhältnismäßig, immer aber den mechanischen Gesetzen entsprechend. Meistens wird in der Baukunst durch die regelmäßige Gestalt der Bauteile jedem Beschauer die Erkenntnis des waltenden Gesetzes sehr erleichtert. Die genannten Proben mögen genügen, die Grundzüge der Statik des Horizontalbaues zu veranschaulichen.

40. Einfache Rundbogen und selbst Tonnengewölbe richten sich nach derselben Regel, insofern vorausgesetzt wird, daß sie symmetrische Hälften und symmetrische Belastung haben. Es bleibt aber noch die in der Bogenform gegebene Spannung zu berücksichtigen. Sie entsteht durch die seitliche Ablenkung der Schwerkraft in eine stetige Kurve, die Druck- oder Schublinie. Ebenso erleidet der Scheitel des Bogens einen starken Druck. Die Schwerkraft hat also hier eine ganz eigenartige Wirkung, welche sich auch dem Auge des Laien selbst dann aufdrängt, wenn nicht eine Verstärkung des Widerlagers am Bogenfuße oder ein Schlußstein daran erinnert. Bei künstlicheren Gewölbeformen und beim Kuppelbau ist die Leistung der statischen Konstruktion noch viel bedeutender.

Der ganze aus den statischen Einzelkonstruktionen zusammengesetzte Bau trägt also für den Kenner augenfällig, aber auch für jeden Beschauer deutlich genug das Gepräge der schönen Gesetzmäßigkeit aufgedrückt, um den Verstand zu befriedigen, Phantasie und Gemüt in Bewegung zu setzen und das Auge angenehm zu beschäftigen. Insbesondere waltet die statische Symmetrie überall auf das gefälligste; kann man doch alle statischen Verhältnisse eines Baues in die allgemeine Formel der Gleichgewichtsbedingung zusammenfassen, daß die Summe der Kraftwirkungen nach der einen Richtung immer der Summe der Kraftwirkungen nach der entgegengesetzten Richtung gleichbleibt.

* * *

41. Eine Anwendung im kleinen, und zwar unmittelbar zu einem ästhetischen Zwecke, finden die geometrischen und statischen Elemente in den sog. Baugliedern. Man versteht darunter nicht die großen Hauptteile eines Baues, z. B. im Horizontalbau Säule, Architrav und Giebeldach, sondern Unterabteilungen derselben, welche, nach Art der Glieder eines pflanzlichen oder tierischen Organismus aus dem eigentlichen Körper des Baues, aus dessen wesentlichem Gerippe heraustretend und gleichsam nur eingefügt, jenen den Reiz der Abwechslung, der anmutigen Schönheit und der lebensvollen Entwicklung verleihen, zugleich aber meist die Funktionen des Ganzen im Einzelnen vermitteln oder übernehmen. Der Körper des Baues besteht in dem dürftigen Gerüste, das, nach den Gesetzen der Statik aufgerichtet, dem naturgemäßen Zwecke allenfalls genügen könnte. Die Glieder hingegen sind einzelne Ausgestaltungen, welche zwar die Aufgabe des Ganzen in Wirklichkeit teilen, aber weniger in dieser Absicht so oder so geformt sind, als vielmehr, damit sie dem Auge des Betrachters gefallen. In der Baukunst tritt die ästhetische Bestimmung viel stärker hervor als in der Natur. Bei einem natürlichen Organismus, der zunächst auf einen Nützlichkeitszweck berechnet ist, erweist sich auch bei den Gliedern die Funktion als das erste und wichtigste, die Schönheit der Ausgestaltung als das zweite; die Glieder sind daher, allgemein gesprochen, auch nicht entbehrlich, wenn anders der Hauptzweck des Ganzen erfüllt werden soll. In der Baukunst sind die Glieder schlechthin entbehrlich, solange wir nicht an ästhetische Zwecke denken. Hier gilt vor allem das Profil der Glieder, d. h. der Durchschnitt senkrecht auf die Ansichtsfläche, besonders die äußere Kontur der kleinen Bauteile, welche, von vorn gesehen, am meisten den Eindruck der Schönheit macht, von der Seite betrachtet dagegen die mathematischen Flächen und Linien, wie sie in gerader oder geschwungener Form aus der Grundfläche hervortreten, deutlicher erscheinen läßt. Man nennt die Glieder daher auch geradezu Profile, zur Bezeichnung der vorwiegenden, wenn auch nicht alleinigen Rücksicht, unter welcher sie betrachtet werden. Fuß und Kapitäl einer Säule sind also Glieder, obwohl sie offenbar eine Funktion haben, d. h. mit der Säule stützen und tragen helfen; denn ihre jedesmal beliebte Gestalt weist über die Funktion hinaus so nachdrücklich in das Gebiet der bloßen auf die Anschauung berechneten Schönheit, daß hierauf vor allem die Aufmerksamkeit gerichtet bleibt.

42. Die Bezeichnung „Glied“ wird man einer Konsole oder einem Erker trotz reichster Profilierung doch nicht gern beilegen, weil sie als Tragstein oder Ausbau eine zu große Selbständigkeit haben; ein Glied tritt eben nur durch sein Profil hervor und haftet im übrigen im Körper des Baues, von dem es gewissermaßen eine organische Entwicklung ist. Auf den plastischen Schmuck der Bauteile wird das Wort darum nicht angewandt, weil

mit diesem, der sich übrigens auch mehr an- als einfügt, eine höhere als die Profil-Schönheit bezweckt wird.

Doch schließen sich die rein dekorativen Zieraten gerade an die Bauglieder an, weil diese so gut wie das geometrische und das organische Ornament, sei es in Farbe, sei es in körperhafter Ausgestaltung aufgelegt, einen ästhetischen Zweck haben (wenn auch, wie gesagt, keineswegs ausschließlich). Der Figurenschmuck hingegen pflegt für die kleinen Bauglieder zu aufdringlich zu sein und sucht vornehmlich solche Bauteile auf, welche größere Flächen bieten und zugleich eine konstruktive Funktion minder kräftig offenbaren (Friese, Decken und Wände). Was die entschieden konstruktiven Teile angeht, wie Säule und Architrav, so lieben sie zwar nicht sonderlich den Figuren- oder Ornamentschmuck, lassen aber den ersteren bisweilen, den letzteren viel öfter zu. Es liegt also nahe, wenigstens einige geometrische und pflanzliche Ornamente, als Zierate der Bauglieder, mit diesen zusammen zu besprechen. Beides wird hier, wo wir von den Elementen der baulichen Schönheit reden, nicht in aller Vollständigkeit, sondern mehr in bezeichnenden Proben dargestellt; auf die wichtigeren Ergänzungen, welche sich weiter unten ergeben werden, wollen wir im voraus hinweisen.

43. Man kann die Bauglieder einteilen in tragende, deckende, säumende und vermittelnde; verwandt ist die Einteilung in aufnehmende, mitteilende, zusammenfassende und neutrale. Die Benennungen besagen die den Gliedern beigemessene Funktion. Aber das Wesen des Profils beruht auf der Gestalt der Glieder; wir wollen sie also unter dieser Rücksicht betrachten; die Funktion, die in zweiter Linie zu beachten ist und teilweise von Lage oder Richtung bedingt wird, schließen wir an. Von selbst erhellt aus der näheren Darstellung, was man unter selbständigen, abhängigen oder begleitenden Gliedern versteht. Von der Funktion hängt großenteils die Dekoration ab; von jener zu dieser hinüber führt die freie, nicht durch die Konstruktion gebotene und darum wechselnde Gliederung, besonders die lediglich auf das Auge berechnete Ziergliederung der Profile. Das Säulenkapitäl ist im allgemeinen konstruktiv, die spezielle Form der abgeschrägten Halbkugel (Bild 4, S. 33) ist frei, der Ring darunter Ziergliederung und das sehr beliebte plastische Ornament auf den Seitenflächen reines Formspiel, das nicht einmal mehr eine Gliederung zu sein beansprucht.

44. Das Profil ist eine gerade, eine kreisförmige oder eine geschwungene Linie. Diese Linie bestimmt aber auch die ganze Ansichtsfläche und in Wirklichkeit die körperliche Gestalt des Gliedes. Die gerade Linie ist die einfachste; sie begrenzt eine rechteckige, rautenförmige oder quadratische Fläche und, mit Rücksicht auf drei Ausdehnungen, einen Würfel, ein Parallelepipedon oder eine Pyramide. Allen diesen Formen ist nicht

die Zierlichkeit, sondern die Einfachheit eigen. Diesen Gebilden stehen gegenüber die Kugel, oder ein Teil ihrer Oberfläche, ein Kegel mit seiner Mantelfläche, oder endlich alle gekrümmten Flächen und Linien. Würfel und Kugel als äußerste Vertreter beider Klassen kann man durch Abschrägung und Hindurchführung durch viele Mittelformen einander näher und näher bringen. Solange beide Klassen sich nicht allzu nahe kommen (was z. B. bei einer mäßig dicken Stütze mit 24 Seiten geschehen könnte), ist auch der Charakter merklich verschieden. Das Geradlinige und Eckige deutet auf schlichte Zweckmäßigkeit und konstruktive Festigkeit; man wird, zumal wenn eine gewisse Massigkeit hinzukommt, an die Form der harten Gesteine erinnert; auch Licht und Schatten bilden kräftige Kontraste. Die rechten oder scharfen Winkel, zu denen sich manchmal eine rauhe Oberfläche zugesellt, sind selbst bei organischen Wesen, z. B. Bäumen und noch höheren Organismen, ein Zeichen von schlichter Kraft, welche die zierliche Anmut zu verschmähen scheint. „Vierschrötig" bedeutet schon im gewöhnlichen Leben starkgliedrig. Den Charakter des quadratischen Unterbaues oder der manchmal nur bossierten Mauerquadern teilen einigermaßen auch die kleineren Teile mit geradlinigem Profil. Nach unten, wo Stützkraft nötig ist, endet die Säule naturgemäß in einem viereckigen Sockel, darüber hat sie eine runde Gestalt und wird weniger massig; das Kapitäl, das wieder Tragkraft braucht, geht in eine breitere Form zurück und wird von einer eckigen Platte gekrönt. So ist ja auch der Turm unten quadratisch, geht dann gern in das Achteck oder gar Sechzehneck über und schließt mit einem an die Kegelform erinnernden Helm. Jede Form hat ihren Sinn, ihre Sprache. Auf einen runden Unterbau kann man kein viereckiges oberes Stockwerk setzen, wohl umgekehrt, eine Kuppel auf einen vier- oder vieleckigen Unterbau. Die schlichteste Stütze ist viereckig, sie wird durch Vermehrung der Seitenzahl leichter, durch Abrundung geradezu schlank und gefällig. Der Pfeiler ist als Träger schwerer Lasten charakterisiert; der Rundpfeiler und der Bündelpfeiler mehr durch die Masse allein als die Form. Demgegenüber ist alles gesetzmäßig Gekrümmte und nicht zu Massige ein natürliches Symbol der Leichtigkeit und Anmut.

45. Was im Großen gilt, behält auch im Kleinsten seine Gültigkeit; es wird hier an die Masse weniger und desto ausschließlicher an das Profil gedacht. Das geradlinig profilierte Glied kann allgemein eine Platte heißen, vom Balken durch verhältnismäßige Niedrigkeit und somit auch durch geringere Masse unterschieden. Eine sehr dünne Platte nennt man Riemchen, Leistchen, Steg; die Deckplatte eines Kapitäls Abakus, den Untersatz einer Säule oder Mauer Sockel oder Plinthe; eine wenig ausladende vermittelnde Platte Band, eine weit vortretende Hängeplatte (oder Kranzleiste, im Hauptsims).

Wie die Platte ohne Rücksicht auf ihr Profil zur Deckung geschlossener Räume, zum Bodenbelag oder bisweilen zur Wandverkleidung verwendet wird, so ist überhaupt ihre Bedeutung die einer Überdeckung oder Unterlage, oder, in senkrechter Stellung, als „Antepagment" bei Fenster- und Türgewänden, die einer Beschalung; bei Fenstern und Türen werden Sohlbank, Sturz und etwaiger Fries schon balkenartig. Wird die Platte zwischen andere Bauteile eingeschoben, so deckt und trägt sie zugleich, vermittelt also, sondert und bindet. Nähert sich die Höhe der Platte ihrer Breite, so wirkt ihre Masse, die Trag- oder Stützkraft als solche stärker; beim Säulenuntersatz ist dies meist der Fall, ferner bei Kapitälen von annähernd würfelförmiger Gestalt, bei Kämpfern, welche als Widerlager einer schweren Bogenlast begegnen. Der Name „Platte" verliert sich aber schon bei einem etwas erhöhten Untersatz von Säulen; da jedoch das Profil in ähnlicher Weise wirkt wie sonst und jede horizontale Platte doch ihrerseits an der Funktion, zu stützen oder zu tragen, teil hat, so dürfen wir hier das Verwandte zusammennehmen.

46. Von den gekrümmten Gliedern finden sich die Kugel und der Kegel nicht so häufig und nur als aufgesetzte, krönende Glieder; der Kegel wie auch der Zylinder geben öfter zu größeren Bauteilen (Dach, Säule) die Form ab. Das runde Profil bekundet schon in Linien und Flächen eine höhere Gesetzmäßigkeit als das geradlinige; insbesondere ergibt es eine schöne Abstufung von Licht und Schatten, die bei geradlinigen schroffer gegeneinander absetzen. Die meisten runden Glieder haben ein Halb- oder Viertelkreisprofil oder gehen von demselben aus. Das Profil ist entweder konvex (ausgebogen) oder konkav (eingebogen) oder aus beiden zusammengesetzt. Konvex ist das Profil des Rundstabes, der übrigens dann nicht zu den Baugliedern im engeren Sinne zählt, wenn er rings gerundet ist, weil er sich dann mehr an- als einfügt (wie etwa die Baluster), sondern dann, wenn er etwa zur Hälfte im Körper des Baues versteckt bleibt, mit dem Profil eines Halbkreises oder ähnlich. Ein Stab von sehr kleinem Durchmesser heißt Reif, Rinken, Astragal („Halswirbel"), ein großer Rundstab Pfühl (torus). Der Stab kommt auch in eckiger Mäanderform oder sonst in regelmäßiger Weise gebrochen vor (z. B. an Einfassungen oder Friesen). Der gedrückte Pfühl ladet weniger aus als die halbe Höhe beträgt, oder ist oben flacher gehalten, mit einem größeren Radius als unten; der hangende Pfühl hat drei Bogenteile im Profil, das nach unten immer stärker gebogen erscheint. Die regelrechte Konstruktion dieser Ungleichheit folgt aber mathematischen Gesetzen, schließt also die Willkür aus (Bild 1 a, d, e, S. 32). Beim Viertelstab oder Wulst (= Aufwölbung an einem Rande) beschreibt das Profil nur einen Viertelkreis. Er hat zwar gewöhnlich nach oben die größte Ausladung oder Auskragung, indem er mit seiner

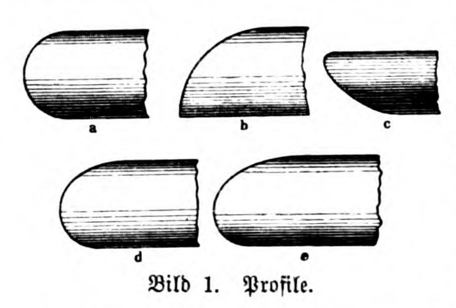


Bild 1. Profile.

horizontalen Schnittfläche eine Last aufnimmt, und führt, oben etwas eingezogen, wie ihn die Griechen liebten, den Namen „Echinus“ (Igel); umgestürzt und etwas abgeplattet aber, mit Vorliebe den Namen „Wulst“ oder auch „gedrückter Pfühl“ (Bild 1 c u. b). Zwischen Rundstab, Pfühl, Wulst wird nicht immer unterschieden. Polster nennt man die freiere Form des ionischen Kapitäls, besonders wegen der Seitenansicht (Bild 2 a); auch diese Bezeichnung wird öfter im weiteren Sinne genommen.

47. Die konkaven Glieder tragen den Namen „Kehlen“ oder „Hohlleisten“. Einen Halbkreis zum Profil hat die stehende Hohlkehle,

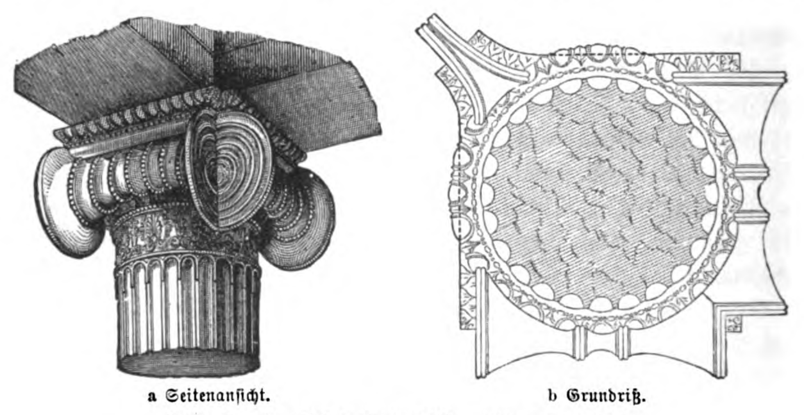


Bild 2. Ionisches Eckkapitäl. (Athen, Erechtheion.)

rücksichtlich der mittleren Verengung auch Einziehung genannt; die obere Hälfte davon heißt Schattenkehle, die untere Hälfte Lichtkehle. Die nach oben weiter ausladende Einziehung nennt man Skotie („dunkle“), die nach unten weiter ausladende Trochilus („Läufer“). Die Kehlen sind das Umgekehrte der Rundprofile und entstehen durch eine ganz übereinstimmende mathematische Konstruktion. Nach einer eigenartigen Funktion heißt die Lichtkehle (bzw. der Trochilus) Anlauf, insofern sie von einem vorstehenden Gliede zu einem zurücktretenden vermittelnd aufsteigt, umgekehrt die Schattenkehle (oder die Skotie) Ablauf, insofern sie zu einem unteren schmäleren hinabführt (Bild 3 e u. b); beide verbinden das vorstehende Glied mit dem Stamm eines größeren Bauteiles, etwa die Platte mit dem Säulenschaft, und heißen von der entschiedenen Einlenkung in die neue Richtung, welche nunmehr gelten soll, im Französischen congé (Abschied).

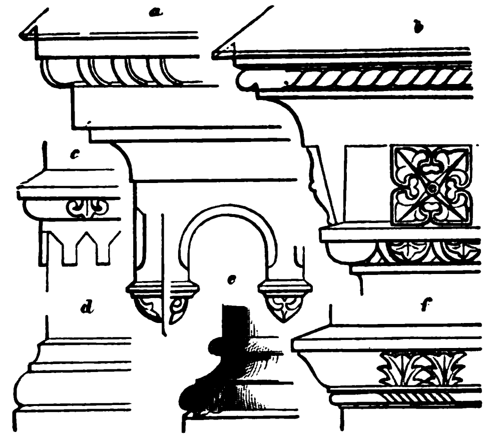


Bild 3. Romanische Bauglieder.

48. Glieder, welche zugleich aus- und eingebogen, also eigentlich schon zusammengesetzt sind, aber wegen der häufigen Anwendung als einfache Formen bezeichnet werden, heißen Wellen oder Karniese (ital. cornice = oberstes Gesims, das im Renaissancestil meist diese Form hat), nach dem Griechischen manchmal Kymata oder Kymatia genannt. Man teilt sie in steigende, oben weiter ausladende (Bild 3f), und fallende, unten weiter vortretende; verkehrt steigend oder fallend will sagen, daß die bezweckte Ausbiegung des Karnieses doch mit einer Einziehung beginnt, obwohl eine sofortige Ausbiegung näher zu liegen scheint.

49. Rundstäbe und Kehlen, also nicht minder Karniese, können, wie bei Bündelpfeilern, auch in horizontaler Richtung ihr Profil zeigen. Noch manche bisher nicht genannte, mit Platte oder Rundstab oder Kehle verwandte Gebilde kommen gelegentlich vor, z. B. Schmiege oder Schrägplatte; Furche oder Schlitz; Fase oder Kantenabschrägung; Nase oder spitze Aus- bzw. Einbiegung; Klötzchen oder herabhangende kleine Körperchen, wenn in einer längeren Reihe geordnet, Zahnschnitte genannt; Kassetten (vertiefte, mit Friesen umgebene, ornamentierte Felder); Rippen, nämlich gebogene vortretende Streifen, u. dgl. m., was nicht einzeln aufgeführt zu werden braucht, zumal es sich doch nur um besondere Anwendungen und Spielarten der erklärten Profile handelt. Nicht weit ab stehen: Wölbungsflächen in verschiedenster mathematischer Konstruktion und Wand- oder auch Plattenvertiefungen, wie Nischen, Bilderblenden (sehr schwach vertiefte Nischen).

50. Wir kommen nun zur ästhetischen Bedeutung der Glieder, die wir an die Erklärung einiger mehrfach gegliederten Profile (Simse) und kleinerer Bauteile anknüpfen wollen. In Bild 3 haben wir unter d einen romanischen Mauersockel; die etwas vorstehende Unterlage ist viereckig und vermittelt nach dem Erdboden, der edler gestaltete Pfühl dagegen nach oben hin. Die folgenden Glieder treten je ein wenig zurück; alles Aufgerichtete hat ja die Neigung, sich wie ein Organismus nach oben zu verjüngen und zu veredeln. Ist der Pfühl gleichsam ein Ausschwellen des aufgestemmten Bauteils, hier der wuchtig lastenden Mauer, so ist die ansteigende Kehle

darüber ein Zusammenfassen der Kraft. Das Plättchen zwischen beiden sondert und bindet zugleich, wie das zwischen verschiedenen und doch zusammengehörigen Gliedern angemessen ist. Darauf erhebt sich, etwas zurücktretend, die Mauerfläche, die ungegliedert bleibt, weil sie dem Auge mehr als ruhend, nicht als tätig erscheint.

Nach oben hingegen (a) bekundet sich im Hauptsims wieder deutlicher die Tätigkeit, weil das überhangende Dach zu tragen ist; es pflegen aber auch organische Gebilde nach oben auszublühen, und dies ahmen alle Kunstwerke nach. Die Entwicklung der Glieder ist unten und oben im allgemeinen die entgegengesetzte. Die Platte legt sich als Unterlage unter das Dach. Etwas einrückend folgen der Rundstab mit Bandornament, der Friesbalken, das Plättchen, die absteigende Kehle (Ablauf) und der Hauptfries mit seinen Verzierungen. Offenbar entspricht diese obere Gliederung der Mauer der unteren; beide scheinen sich entgegenzukommen und so den ganzen Bauteil zu einer Einheit zusammenzuschließen.

51. Gurtgesimse, z. B. zur Kennzeichnung der Stockwerke, helfen das Gebäude zu gliedern, das Oben und Unten zu vermitteln. Unter c ist ein solches gebildet durch eine schräge vortretende Platte (der Zweck der Abschrägung wird durch die Benennung „Abwässerung" bezeichnet), sodann durch einen Viertelstab und Zahnschnitte.

Der unter b gezeichnete Hauptsims zeigt einen gewundenen Rundstab, der durch Unterschneidung eine Wassernase erhalten hat, so daß ein Ablaufen des Wassers an der Mauerfläche unmöglich wird. Der Fries unter dem Ablauf ist künstlicher profiliert und geziert als in a und hat unter sich noch einen von Plättchen eingeschlossenen und mit Schuppen ornamentierten Viertelstab.

Die Kämpferplatte unter f ruht auf einem gerade ansteigenden Karnies und einem von Riemchen eingeschlossenen, durch Windungen variierten Stäbchen. Auch hier gefällt die zierliche Gliederung, weil sie dem Kämpfer alle Schwere benimmt.

Es erübrigt der Säulenfuß unter e. Er besteht aus einem größeren hangenden Pfühl, einem kleineren gleichgeformten und einer von Plättchen eingefaßten Kehle (Trochilus); eine Platte dient als Unterlage, ein Eckblatt als Zierat. Im Vergleich zum Mauersockel unter d gibt das obere runde Glied dem Säulenfuße größere Zierlichkeit und Selbständigkeit. Die Säule wird immer etwas edler gebildet, die runden Formen walten vor.

In Bild 4 sehen wir ein hübsch gegliedertes romanisches Kapitäl. Die Vermittlung von oben herab geschieht in rechteckigen und runden Gliedern, die sich zum Kernglied des Kapitäls abstufen, nicht viel anders als bei den besprochenen Hauptgesimsen. Das reich verzierte Kernglied selbst besteht aus einer Halbkugel, die auf vier Seiten würfelartig abgeplattet ist,

vereinigt also das geradlinige Profil mit dem runden. Der Säulenhals wird durch ein Rundstäbchen wie durch eine Schnur zusammengefaßt und zugleich geschmückt. Auch die Mitte des Schaftes wird im Romanischen oft durch einen Ring zusammengeschlossen.

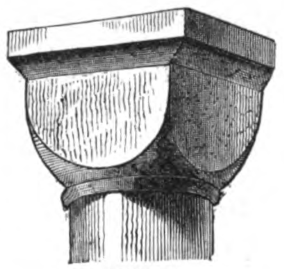


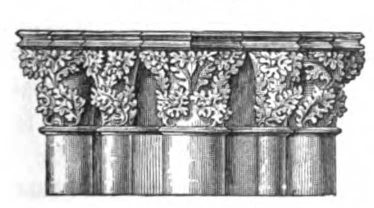
Bild 4.
Einfaches Würfelkapitäl.
(Lund, Dom.)

52. Der gotische Pfeiler Bild 5 und 6 zeigt im Grundriß ein interessantes Profil. Vier dickere und vier dünnere Dreiviertelsäulen sind durch Hohlkehlen einheitlich miteinander verbunden; der Pfeilerkern hat dem Anschein nach nur die Bedeutung, diese Verbindung zu ermöglichen, wie auch in der Tat die Dreiviertelsäulen als „Dienste“ die all einigen Träger der Gurten und Rippen sind. Die elastische Linie der Einziehung mit Ausbiegung läßt die gewaltige Masse leichter erscheinen. Zu jedem Dienste gehört ein polygoner Sockel, der sich in das Vieleck des unteren gemeinsamen Sockels einsetzt. Die ganze Basis ist offenbar aus dem Viereck durch Abfasung der Ecken, denen die „alten“ Dienste entsprechen, zu einem Achteck geworden, das dann durch Anschmiegung an die Säulensockel noch etwas modifiziert wurde.



Bild 5.
Grundriß eines Pfeilers.
(Köln, Dom.)

Bild 6 zeigt den Aufbau der Basis durch Abstufung des gemeinsamen Sockels zu den acht kleineren Sockeln und dieser zu den Säulen mittels einer Gliederung, welcher die Gliederung des Säulenfußes in Bild 3 e ähnlich ist; was hier Fußglied war, ist zu einem bloßen Bindeglied geworden. Alle Verhältnisse haben sich ins große verändert; viele einzelne Säulen, die durch das freie Hervortreten aus dem Kerne, durch eine selbständige Basis und Blumenkelch-Bekrönung ihre Selbständigkeit wahren, bleiben doch durch den gemeinsamen Pfeilerkern und die



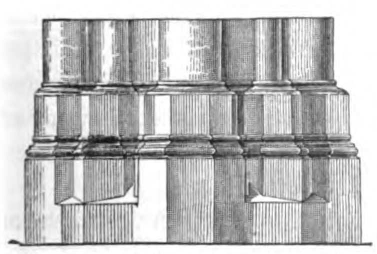


Bild 6. Bündelpfeiler mit 4 alten und 4 jungen Diensten.
(Köln, Dom.)



Bild 7. Bogenprofil.



Bild 8. Rippenprofil. (Nimes, Kathedrale.)

gemeinsame Basis vereint und durch die Aushöhlung der trennenden Zwischenräume noch enger zu einem „Pfeilerbündel" zusammengeschlossen. Diese reiche und schöne Gliederung ist der ausgebildeten Gotik eigentümlich.

Jeder auf dem Pfeiler stehende Bogen erhält ein ebenfalls aus Rundstäben und Hohlkehlen gebildetes Profil (Bild 7). Die verhältnismäßig tieferen Hohlkehlen und zierlich umgestalteten Rundstäbe lassen erkennen, wie der Schmuck nach der Höhe zu noch gefälliger wird. Die Lang- und Quergurten machen daher ihrerseits der feinen Rippengliederung Platz (Bild 8).

Ein Beispiel der gotischen Gesims- und Balustradenform bietet Bild 9. Das Kernglied ist der Wasserschlag, die Abschrägung unter einem Winkel von wenigstens 45°, vorn im rechten Winkel abgeschnitten und mit einer tiefen Hohlkehle verbunden, die sich mit einem Rundstäbchen wieder an die Mauerfläche anschließt; darunter ein Blattfries mit einem weiteren Rundstäbchen. Ein solches Glied liebt die Gotik bei Strebepfeilerabsätzen, Kaffsimsen (an den Sohlbänken unter den Fenstern), Gurtgesimsen usw. Unter dem Dache, wie auf unserem Bilde, folgt, durch einen Astragal verbunden und von einem solchen gekrönt, die Balustrade, in Form von Vierpässen durchbrochen, welche selbst wieder aus gegliederten und in spitzen „Nasen" zusammenstoßenden Halbkreisen bestehen. Dazu kommt das plastische Blätter- und Tierornament.

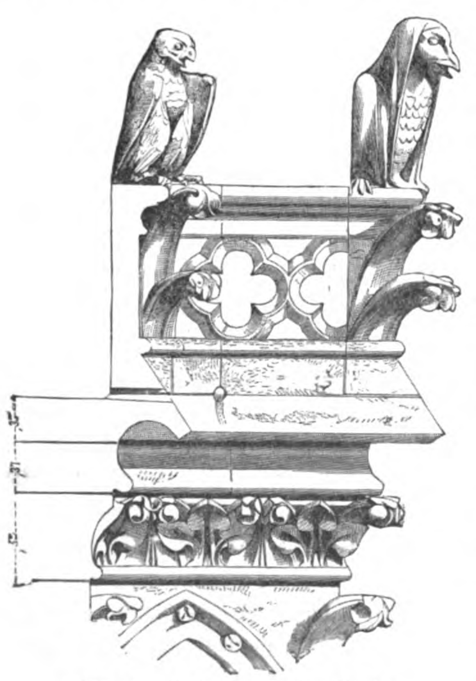


Bild 9. Gesims und Balustrade. (Paris, Notre Dame.)

53. In den beschriebenen Beispielen springt in die Augen, wie die Profile der Glieder mitsamt den von der Konstruktion

ganz unabhängigen Ornamenten nicht nur durch den Wechsel der geometrischen und körperlichen Formen den Reiz der Mannigfaltigkeit und der wohlgeordneten Sonderung und Verbindung zwischen den großen und kleinen Bauteilen, sondern nicht zum mindesten auch eine Licht- und Schattenwirkung, also eine malerische Schönheit erstreben, welche durch Farben noch erhöht, gelegentlich sogar ersetzt werden kann. Das Licht, das in dem letzten Beispiele von rechts oben auffällt, beleuchtet die Abschrägeplatte, den oberen Teil der Rundstäbe, die Spitzen der unteren Blumen, den größten Teil der Balustrade usw., läßt aber die Hohlkehle, die Unterseite der Stäbe, Blumenstengel usw. im Schatten.

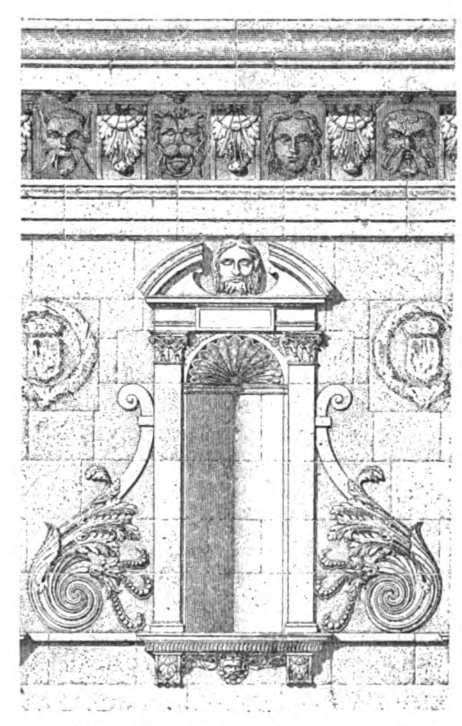


Bild 10. Wandpartie der Kirche St Florentin zu Yonne.

Die nachmittelalterliche Baukunst ist zum Teil mit einseitigem, aber oft glücklichem Eifer darauf bedacht, durch immer weiter gehende Gliederung der Bauten malerische Wirkungen zu erzielen. In Bild 10 sehen wir die durch eine Flachnische mit vortretendem

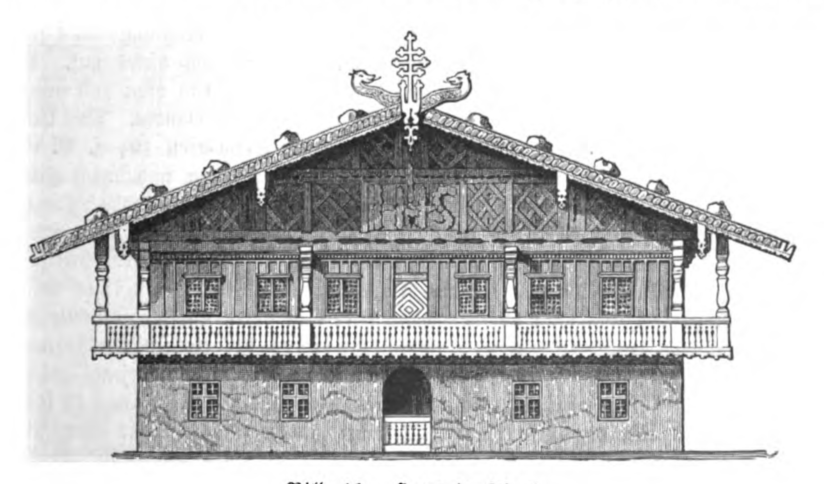


Bild 11. Haus in Tirol.

Rahmenwerk gegliederte Wand; der obere Teil zeigt unter einem starken Rundstab einen Fries, der abwechselnd tiefer liegende Masken und minder tiefe Blattornamente aufweist. Die von links oben einfallende Beleuchtung ruft die feinsten Abstufungen vom hellsten Licht bis zu den durchsichtigsten und tiefsten Schatten hervor. Das Profil der vor- und zurücktretenden Mauerteile und aller Dekorationsglieder hebt sich in der Zeichnung, aber auch in der Wirklichkeit erst dadurch für das Auge scharf heraus. Die Richtung des Lichtes sammelt alle Eindrücke zu einer einheitlichen Anschauung. Bild 11 zeigt einen reichgegliederten Holzbau mit Licht- und Schattenwirkung. Wie auch die Farbe und der Metallschmuck gerade bei den Baugliedern zur Anwendung kommen, darüber Nr 253 ff.

Wir kommen weiter unten wiederholt auf die Dekoration der Bauteile zurück. Nur einige allgemeine Bemerkungen über die „besetzten", d. h. mit Linien-, Pflanzen- oder Tierornament versehene Glieder mögen gleich hier ihre Stelle finden. Je nachdem ein Profil die Idee einer Tätigkeit oder Kraftwirkung nahelegt oder aber in toter Ruhe zu verharren scheint, muß die Verzierung nach Beschaffenheit und Richtung möglichst entsprechen, also den Sinn der Form noch mehr verdeutlichen. Das Band trennt und bindet zugleich, erstreckt sich aber linear, d. h. in der Längenrichtung; dieser folgt naturgemäß ein „laufendes", aber nach oben und unten neutrales (indifferentes) Ornament: eine Frucht- oder Korallenschnur, ein zopfähnliches Geflecht, eine mit Bändern umwundene Stab- oder Blattreihe. Geht die herrschende Bewegung, welche unsere Phantasie dem Gebilde zuschreibt, nach oben oder unten, wie bei der steigenden oder fallenden („stürzenden") Welle, so gibt man der Verzierung dieselbe Richtung. Bei dem steigenden Karnies wird man etwa ein „Anthemion" mit aufrechten Blättern und Blüten gleichsam aufblühen lassen; beim fallenden dagegen nach unten umgeschlagene Blätter, auf die Spitze gestellte Pfeile u. dgl. verwenden. Nicht anders sind an und für sich An- und Ablauf zu behandeln; doch kann der Richtung des Ablaufs die des ganzen Bauteiles, z. B. der aufstrebenden Säule, siegreich entgegenwirken. Wenn ein Viertelstab oder ein Echinus eine Last aufnimmt, so ist zwar die Stellung der Profile aufrecht, aber der Druck der Last überwiegt und fordert die entgegengesetzte Richtung des Ornamentes; werden hinwieder jene selbst umgestürzt, so richtet sich dieses auf. Der Rundstab gleicht einer Ausschwellung bei doppeltem Druck von oben und unten; daher gleicht seine Verzierung nach Art und Richtung der des Bandes. Das kleine Zierstäbchen, der Astragal, läßt eine mehr spielende Dekoration zu, z. B. eine Perlenschnur (eben darum auch „Perlstab" genannt). Nach oben und unten gleichmäßig bewegt, liebt die stehende Kehle abwechselnd steigende und fallende Pflanzenornamente; eine zusammenfassende, umgürtende Kraft, wie Band, Ring oder Rundstäbchen, läßt sie als Einziehung nicht erkennen. Nimmt sie aber durch Ausschweifung des oberen und unteren Teiles die Form der Skotie oder des Trochilus an, so folgt die Verzierung dem oben überhängenden oder dem unten stark ablaufenden Teil des Krümmungsbogens. Wie beim einfachen Karnies der eingezogene Bogenteil die Richtung weist, so auch beim verkehrt steigenden oder fallenden; jenes hat die Dekoration in der Richtung von oben nach unten, dieses umgekehrt. Immer ist indes zu beachten, ob nicht die aufstrebende Kraft eines ganzen Bauteiles das Einzelglied sich ganz unterordne. Das Kapitäl einer Säule wird z. B. den Druck der aufliegenden Last nur durch eine leichte Umbiegung, nicht durch völlige Umkehrung von Blatt-

ornamenten andeuten. Auch eine Wand, obschon wegen der breiten Fläche ohne energisches Streben nach oben, schreibt doch den Zieraten aufgelegter Platten im allgemeinen die Richtung nach oben vor, während dieselben Platten als Bodenbelag oder als Deckplatten oder selbst als Unterlage einer Säule, weil in ihrer Form für die Richtung indifferent, auch eine neutrale oder in sich ruhende Dekoration vorziehen, also etwa Kreise, Dreipässe, Sterne, Rosetten, im rechten Winkel gebrochene und sich mannigfach durchkreuzende Linien („Labyrinth", bisweilen auch „Mäander" genannt), oder vielfach umgebogene und verschlungene Wellenlinien (eigentlicher „Mäander", „laufender Hund"). Umsäumende Glieder werden mit ähnlicher Freiheit behandelt, wenn nicht die Idee der Einfassung oder des Steigens und Fallens zum Ausdruck kommen soll; dieser darf jedenfalls in den Zieraten nichts widersprechen.

Drittes Kapitel.

Die Baustoffe.

54. Es wäre ein verwerflicher Materialismus, den Wert der Kunstwerke allein nach den Eigenschaften des Stoffes und der Art, wie sich dieselben geltend machen, zu beurteilen; er verhält sich durchaus dienend gegenüber der freien Kunst, die zu ihren mannigfaltigen Aufgaben bald diesen, bald jenen Stoff als besser geeignet auswählt, ihn aber durch weniger von der Natur als vom Geiste dargebotene Gesetze bearbeitet und umschafft, bis er das Gepräge eines Zweckes und einer Idee trägt. In der Herrschaft über die Materie und in einer gewissen Überwindung und Vernichtung derselben (soweit sie nur den nächsten Bedürfniszwecken dient) feiert die Kunst ihre Triumphe. In der Architektur wird ihr die Erreichung dieses höchsten Zieles schwer; aber sie kann nicht darauf verzichten, es anzustreben. Gleichwohl kann sie die Gesetze der Natur, die sie durch die Unterwerfung unter die Regel des Geistes adelt, nie aufheben, ja nicht einmal abändern; sie weist nur ihrer Wirksamkeit neue Wege und befähigt sie zu solchen Gesamtleistungen, zu welchen die Natur sich niemals erschwingt. Nur die Treue gegen die Natur ermöglicht in Wirklichkeit der Baukunst die siegreiche Überwindung der Natur. Daher die vom künstlerischen Idealismus nicht zu verleugnende Bedeutung des Stoffes.

55. Je näher die Baukunst ihrem Ursprunge gemäß den technischen Künsten steht, desto enger ist sie an den Stoff gebunden und an die Nützlichkeitszwecke, denen der bloß technisch verarbeitete Stoff dient. Die Sorge für ein vortreffliches, oder vielmehr für das jedesmal erreichbare beste Material kennzeichnet in der Tat die schönsten Zeiten der Baukunst und die tüchtigsten Meister. Die Griechen bauten so vorwiegend mit schönem weißen Marmor, daß man ihre Architektur geradezu eine Marmorarchitektur nennen kann; die Brüche vom Hymettos und Pentelikon, von Paros und Ephesos hatten besondern Ruf. Den römischen Steinbrüchen in Frankreich, das von jeher

vorzügliches Baumaterial lieferte, ist Viollet-le-Duc forschend nachgegangen und gibt seiner Bewunderung für die Sorgfalt und den Geschmack der Alten warmen Ausdruck. „Um gute Bausteine zu finden in einer Gegend, wo die Römer gebaut haben, braucht man nur nach den römischen Steinbrüchen zu suchen. Sogar dort, wo sich geeignetes Material in Fülle bot, bemerkt man mit Genugtuung, daß die römischen Bauleute mit seltener Findigkeit die besten Fundorte aufspürten und sich um die Schwierigkeit der Herbeischaffung wenig gekümmert zu haben scheinen." Er fügt hinzu, daß diese Tradition sich im Mittelalter erhielt, daß man stets die guten Steinbrüche kannte und sorgsam ausnutzte (Dictionnaire raisonné de l'architecture u. d. W. Pierre). Mit welchem Eifer hat man nicht auch seit dem Altertum bis auf unsere Tage den carrarischen Marmor, sowohl für statuarische als für architektonische Zwecke, ausgebeutet!

56. Die auch für die Ästhetik in Betracht kommenden Eigenschaften der Baustoffe lassen sich auf drei zurückführen: die Stärke, die Bildsamkeit und die Erscheinung. Unter der ersten Rücksicht ist die Mächtigkeit der zu gewinnenden Baustücke neben der inneren Festigkeit und der äußeren Dauerhaftigkeit zu beachten; unter der zweiten Rücksicht außer der Weichheit, der Dehn- oder Schmelzbarkeit und Elastizität auch die Eigenschaft, sich leicht fortbewegen und zusammenfügen zu lassen, ferner die andere, sich erst mit der Zeit zu verhärten; unter der dritten Rücksicht endlich der natürliche Farbenton und Glanz sowie die Fähigkeit, einen andern Ton oder Glanz anzunehmen. Die Statik verlangt vor allem, daß die Massen, ob groß oder klein, sich auf Grund ihres inneren Gefüges zu festen Systemen ohne Gefahr des Zerknickens verbinden lassen. Bildsame Stoffe haben die nötige Handlichkeit, sei es daß sie geteilt oder gespalten, gemodelt, gehoben oder ineinandergefügt werden sollen. Der fertige Bau will aber auch aufs Auge wirken und muß daher gefällige Licht- und Farbeneindrücke hervorrufen; da aber der Geist durch das Auge betrachtet, so ist bei allen Eigenschaften des architektonischen Darstellungsmittels nicht in letzter Linie noch mit jenem Eindruck zu rechnen, welchen der Geist beim Anblick empfängt, also mit den in ihm hervorgerufenen Ideen.

57. Der Meister darf also keineswegs die Wahl des Materials dem Zufall überlassen und wird, wenn er nicht das beste zur Verfügung hat, um so sorgfältiger mit den statischen, technischen und ästhetischen Eigenschaften des dargebotenen rechnen. Der Doppelzweck des Werkes, die praktische und ideale Bestimmung wird ihm maßgebend sein. Der Architekt braucht nicht Handwerker zu sein, um selbst den Stoff bearbeiten zu können; er muß aber mit den Eigenschaften, der Beschaffung und Verwertung der Baustoffe in weiterem Umfange vertraut sein als der Handwerker selbst und muß diesen auch bei der Ausgestaltung durch allgemeine, besonders ästhetische

Winke zu leiten verstehen. Er muß das ganze Gebiet des Handwerkswesens (bzw. Fabrikwesens), soweit es für sein Werk heranzuziehen ist, überschauen, um zweckentsprechend wählen, kombinieren und — sparen zu können. Auch das letzte ist für die Kunst insofern nicht gleichgültig, als die Fähigkeit, mit wenigen Mitteln ein hohes Ziel zu erreichen, die geistige Beherrschung des Stoffes in schönerem Lichte erscheinen läßt; ja selbst in der höheren Baukunst, welche Aufwand und Pracht erheischt, ist Sparsamkeit immer insoweit ein Vorzug, als sie der Erreichung des idealen Zweckes nicht im Wege steht.

Die genannten Eigenschaften der Stoffe stehen nicht in einem leicht zu bestimmenden Verhältnis zu einander, finden sich vielmehr in eigentümlicher Weise bald so bald so vereinigt. Daher sorgen Prüfungsanstalten und Versuchsstationen, unterstützt durch internationale Konferenzen, dafür, daß die Leistungsfähigkeit der Baustoffe für einen gegebenen Zweck leicht und sicher beurteilt werden kann. Die Baumaterialienkunde hat sich zu einer eigenen Fachwissenschaft entwickelt.

58. Auf die Frage, worin schließlich und letztlich die ästhetische Wirkung des Baustoffes begründet sei, müssen wir noch etwas näher eingehen. Um also an die erste Gruppe von Eigenschaften wieder anzuknüpfen, so wirkt die Masse, wenn sie ungewöhnlich groß ist, schon durch ihre im Gleichgewicht aufgetürmte wuchtige Größe. Die bloße Vorstellung der ägyptischen Pyramiden, die mit Hintansetzung der praktischen Nützlichkeit und mannigfaltiger Schönheit ganz auf den Ausdruck des Erhabenen berechnet sind, verfehlt nicht, Verstand und Gemüt zur Bewunderung zu stimmen. Einen Teil derselben Wirkung beanspruchen die buddhistischen Denkmale (Stupas, Topes, Dagops), die zyklopischen Bauten in Altgriechenland, die etruskischen Stadtmauern und die meisten Römerbauten, vom Kolosseum bis herab zu der Appischen Straße und der Porta Nigra in Trier; unwillkürlich gewinnt man beim Anblick dieser und ähnlicher Werke die Überzeugung, daß die Erbauer zugleich mit dem Erhabenen des Raumes auch das Erhabene der Zeit zum Ausdruck bringen wollten, daß der Gedanke an die Unsterblichkeit des Ruhmes ihnen vorschwebte. Die Urzeit scheint in der Unfähigkeit, andere Kunstwirkungen zu erzielen, sich auf jene eine beschränkt zu haben. Die hohen Gedanken des menschlichen Stolzes wollten sich einst in dem babylonischen Turm der Schrift ein Denkmal setzen.

Doch verschmäht auch die Periode der fortschreitenden Kunst die gewaltige Stoffwirkung nicht. An dem Salomonischen Tempel waren die mächtigen Quadern ein Gegenstand der Bewunderung; sie waren mit großem Aufwand an Mühe und Geld herbeigeschafft, und sollten, so gut wie die mehr als 60 Fuß langen Steinbalken des benachbarten Baalbek, durch ihre Größe wirken. Riesige Säulenschäfte, Pfeilerblöcke oder Architravbalken machen überall schon durch ihre Mächtigkeit einen starken Eindruck.

59. Auch die statische Kühnheit im Ausbau eines monumentalen Werkes fällt erst recht ins Auge bei der Massigkeit der Teile; wenn dabei nur die genügende Gewähr der Sicherheit geboten ist, so tritt der Sieg der Kunst über die Natur glänzend zu Tage. Unter diesem Gesichtspunkte ist der Gewölbebau, mit allen seinen Folgen für die Höhe und Weite des Werkes, sicherlich eine ansehnliche Schönheit. Die Gotik nutzte den Vorteil dieser Konstruktionsweise aus und erreichte durch die Gliederung und Durchbrechung der Massen im einzelnen erst recht den Eindruck der Kühnheit. Doch wird es im ganzen geraten sein, weder die Massigkeit zu übertreiben, damit sie nicht zur Plumpheit werde, noch die statische Kühnheit, damit die Schlankheit der künstlich gegliederten Massen nicht zur Dünnheit und Hagerkeit werde. Die Schönheit fordert ein leicht faßliches, gefälliges Verhältnis in Länge, Breite und Dicke.

In den statischen Verhältnissen offenbart sich nicht nur der Druck der Last, sondern ebensowohl die Kraft des Widerstandes, welche jenem begegnet. Sie erkennen wir auch in der Ausdauer des Stoffes trotz der Angriffe von Feuer, Wasser, Luft usw. Selbst die Schwierigkeit in der Behandlung und Bearbeitung läßt uns die innere Festigkeit des Stoffes greifbar wahrnehmen. Die Schönheit besteht aber eben darin, daß die Vorzüge eines Gegenstandes sich unsern Sinnen aufdrängen und entweder diese unmittelbar erfreuen oder mindestens unter Vermittlung der geistigen Erkenntnis uns eine sinnlich-geistige Befriedigung gewähren.

60. Erinnert die Festigkeit des Baustoffes mit den verwandten Eigenschaften an die Vorzüge, welche wir in der anorganischen Welt bewundern, so nähert sich die Bildsamkeit, die Leichtigkeit der Verschiebung und Trennung der Teile, die Entwicklungsfähigkeit den Vorzügen der organischen Welt. Beim Baume gefällt die allmähliche Verjüngung, die Verzweigung und Verästelung bis zu Blatt und Blüte; ferner die schöne Ein- und Anfügung der Teile, die Weichheit bei aller Festigkeit, die Schmiegsamkeit, mit welcher er nach einer Erschütterung seine Gestalt wiederherstellt; kurz, alles, was sich von der Starrheit und Sprödigkeit der anorganischen Körper entfernt und eine Entwicklung ermöglicht. Der Baustoff nimmt teil an diesen Vorzügen, wenn er sich der Hand des Künstlers zu beliebiger Gestaltung, Gliederung und Zusammenfügung willig darbietet, so daß in ihm unter der bildenden Hand der Schein einer organischen Entwicklung entsteht. Er wird dadurch geeignet, den Geist in höherem Grade zu befriedigen. Die innere Textur des Stoffes, die nun ans Licht kommt, offenbart an sich schon die feinste, gesetzmäßige An- und Eingliederung, sei es daß das Material wirklich aus der organischen Welt genommen ist, sei es daß in dem Mineral eine kristallinische Zusammenfügung erkennbar ist.

61. Wir kommen nun auf die Licht- und Farbenwirkung, deren das Baumaterial fähig ist oder fähig gemacht werden kann. Licht und Farbe gefällt dem Auge, welches eben dafür geschaffen ist, sobald nur der Sinn und sein Objekt in angemessene Verbindung miteinander treten. Licht und Farbe betrachten wir zudem als natürliche Ausstrahlung der inneren Vorzüge des Gegenstandes. Sie sind in der Tat geeignet und teilweise unumgänglich erforderlich, um uns die Erkenntnis der inneren Beschaffenheit zu vermitteln. Wir legen endlich auch entsprechende Ideen in die Lichterscheinung des Stoffes, so gut wie in dessen Mächtigkeit, Härte und Ausdauer die Ideen der Kraft, Größe und Erhabenheit und in dessen Bildsamkeit die der Entwicklung und des Lebens. Durch das Licht nämlich wird das Material verklärt und gleichsam vergeistigt. Wahrheit, Reinheit und Vollkommenheit strahlen aus ihm hervor. Erst jetzt versenkt sich der Geist vollends in den Stoff und macht ihn auch zum Träger seiner Stimmung. In allen Künsten und im Kunstgewerbe besticht uns die glänzende Oberfläche des Werkes, so daß zur Bezeichnung der Schönheit kaum ein passenderer Ausdruck gefunden werden kann, als wenn wir sie den „Glanz" der Dinge nennen, den Glanz nämlich, welcher die innere Vollkommenheit widerstrahlt. Die idealistische Ästhetik darf ja das Schöne nie einseitig in die Idee und eine beliebige Erscheinung derselben setzen, die formalistische nie zu sehr die angenehmen Verhältnisse allein betonen. Ohne Zweifel beruht die Schönheit auf der in gefälligen Formverhältnissen sich kundgebenden Idee; aber der Glanz der Erscheinung gehört dazu. Ja der Glanz der Erscheinung benötigt, streng genommen, die „Idee" nicht, in dem landläufigen Sinne dieses Wortes nämlich; wir sagen besser, daß der Glanz selbst als Offenbarung der inneren Vorzüge oder der Vollkommenheit die Schönheit ausmacht. Es ist nötig, dies gerade hier zu betonen, wo wir von der schönen Erscheinung der Stoffe reden, welche das Darstellungsmittel der Kunst bilden. An eine „Idee", d. h. einen geistigen Gedanken, erinnern die Stoffe zunächst nicht.

Wir können hier die nähere Erörterung an eine bemerkenswerte Abhandlung Göllers über „die Wirkung des edlen Materials" („Zur Ästhetik der Architektur") anschließen.

62. Es ist eine Tatsache, daß auch unter sonst gleichen Verhältnissen verschiedene Gewebe, Steine, Hölzer, Edelsteine und Metalle, eine Putz- oder Hausteinfläche, eine Säule in Sandstein oder in weißem Marmor oder Syenit keineswegs den gleichen ästhetischen Eindruck machen. Das kostbare Material als solches erhöht bei durchaus gleicher Kunstform den Wert des fertigen Werkes; es nimmt unser Urteil durch eine Art Illusion in einem Grade gefangen, daß wir unter Umständen dem edelsten Stoffe die einfachere Form wünschen, als ob wir die Entwertung des Stoffes durch eine aufdringliche

Formschönheit fürchteten. Und doch brauchen wir jene Illusion nicht von uns zu weisen. Denn zunächst ziemt dem Kunstwerk, welches nicht den alltäglichen, sondern gewissermaßen den festtäglichen Bedürfnissen entgegenkommt, auch ein Festtagskleid: das ist der dem Auge sich darstellende Wert und Glanz des Stoffes. Die allgewöhnlichen Gebrauchsgegenstände nützen den Stoff zu sehr ab und verschmähen darum im allgemeinen ein sehr wertvolles Material; die Kunstwerke dagegen sind für die bloße Anschauung da und werden durch den kostbaren Stoff von selbst in eine höhere Sphäre emporgehoben, da er um seines Wertes willen jede Benutzung, Beschmutzung, ja Berührung abzuweisen scheint. Auf diesem unwillkürlichen Eindruck beruht die wichtige Kunstregel, daß für ein Kunstwerk immer das kostbarste Material, das nach den Umständen erreichbar und in sich zweckgemäß ist, gewählt werden sollte.

63. Wir können die Kostbarkeit des Materials bereits dem Begriffe des Glanzes unterordnen, nicht nur weil kostbare Stoffe häufig auch für das Auge natürlichen Glanz haben, sondern besonders darum, weil die Kostbarkeit ihnen für unsere Phantasie einen gewissen Glanz der Vollkommenheit verleiht. Näher führt uns dem Glanze die natürliche Glätte bzw. Regelmäßigkeit der Oberfläche. Wie wächst die Freude des Beschauers vom rauhen Bewurf bis zu dem mittels des Spatels abgeriebenen Anstrich und bis zum polierten Stuck! Vom Ton zum Sandstein und zum Marmor werden Kanten und Ebenen erheblich regelmäßiger und gefälliger. Insbesondere offenbart sich beim Ornament aus Ton oder Gußeisen die Rauheit und Unregelmäßigkeit der Oberfläche.

Doch kommt alles auf den beabsichtigten Eindruck an. Denn wenn auch an und für sich die glatte Fläche und die sicher fortschreitende gerade Linie uns mehr zusagt, so stimmt zu gewissen Zwecken doch die Bossage oder Rustika besser und gefällt an Ruinen die Verwitterung und Zerbröckelung. Nach den Zwecken also richtet sich die Wahl der Mittel; das Schönste versagt bei ungeschickter Verwendung die beabsichtigte Wirkung, nicht als ob es nicht schön bliebe, sondern weil es eben hier nicht an seiner Stelle ist. Die erste Frage bleibt immer, ob etwas passe, die zweite, ob es in sich schön sei.

64. Der eigentliche Glanz ist im Grunde die Mischung des Körperlichtes mit dem gespiegelten Lichte der Beleuchtung; beide sind nicht gleichfarbig und beim schönsten Glanz, dem Metallglanz, sehr merklich verschieden. Ein Doppellicht bzw. eine Doppelfarbe schmückt also das Glänzende. Auch das Durchscheinen ist eine Mischung von Licht, das aus verschiedener Tiefe mit verschiedener Farbenschattierung zurückgeworfen wird. Alle Körper sind in irgend einem Grade durchscheinend, und das bestimmt zum Teil die Schönheit ihrer Erscheinung. Auch das Körperlicht verschiedener Objekte muß demnach ganz ähnlich wie das Spiegellicht beurteilt werden. Bei stark

durchscheinenden Körpern, wie beim Alabaster und carrarischen Marmor, werden die Lichter und Schatten milder, die Übergänge weicher. „Darin liegt", sagt Göller, „der Grund der Überlegenheit von weißem Marmor gegenüber Gips; die Schatten bilden bei jenem große, ruhige Massen, bei Gips sind sie, abgesehen von der trockenen Härte, bald viel dunkler, bald durch vorlaute Reflexe zerrissen." (Porzellan und Steingut unterscheiden sich in ähnlicher Weise.) Bei völliger Durchsichtigkeit bringt das Fehlen des Körperlichtes einen Farbenwechsel. Der Sandstein ist stärker durchscheinend und darum gefälliger als der Zement oder ein farbiger Verputz, die, wie Gips gegenüber dem Marmor, eine stumpfere Farbe zeigen. Umgekehrt wird wie mit Öl getränktes Papier so auch Gips mit Paraffin getränkt durchscheinender, und die Farbe wird dadurch nicht nur überhaupt verändert, sondern auch sanfter und wärmer.

65. Göller will nun die Schönheit aller Glanzerscheinungen einfach auf die Vielheit gleichzeitiger Wahrnehmungen zurückführen und verfährt bei der Analyse geometrischer Gebilde nicht anders. Wir haben die letzteren oben (Nr 23 ff) vielmehr wegen ihrer Gesetzmäßigkeit schön gefunden. Soviel ist allerdings einzuräumen, daß nicht eine einzelne Lichterscheinung, sowenig wie jedes regelmäßige Vieleck, die Wirkung der vollen Schönheit macht; aber die bloße Häufung einfacher Vorstellungen macht die Schönheit auch nicht aus. Es kommt auf die Beschaffenheit der Einzelelemente an und dann erst auf deren Verbindung in größerer Zahl. Auch beim Glanze müssen die Elemente, in welche derselbe zerlegt wird, das Auge angenehm berühren und dann in ihrer Verbindung Gesetzmäßigkeit zeigen.

Beide Eigenschaften können ohne deutliches Bewußtsein instinktmäßig gewürdigt werden; aber soviel ist unerläßlich, daß das Auge sowohl das passende Verhältnis des Lichtes zu ihm selbst als die Gesetzmäßigkeit in der Zusammensetzung einer Lichterscheinung irgendwie erkenne. Wenn wir von dem milden, sanften Lichte als dem vorzugsweise gefälligen reden, so wollen wir nichts anderes sagen, als daß es sich dem Sehvermögen besser anschmiegt, indem alles Grelle fernbleibt und, mit einem wissenschaftlichen Worte bezeichnet, die richtige oder beste Proportion zwischen dem Vermögen und dem Formalobjekte obwaltet. In dem zusammengesetzten Lichte gefällt nun wieder das, was auch sonst die Schönheit kennzeichnet, nämlich das Gesetz in der Mannigfaltigkeit, die instinktmäßig aufgefaßte schöne Abstufung und Mischung der farbigen Lichter, die große Deutlichkeit der Erscheinung, oder was man sonst noch namhaft machen kann. Der Vergleich mit dem musikalischen Tone, dessen sich Göller bedient, beweist nichts anderes. Der einfache Ton, ohne Obertöne, gefällt darum nicht, weil er zu dünn, zu mager, zu charakterlos ist; aber ein Ton mit seinen Nebentönen ist an sich noch nicht schön, es müssen die Tonwellen zugleich in gefälliger Gesetzmäßigkeit

sich verbinden, sowohl die Schwingungen des Einzeltones wie des zusammengesetzten Klanges, sonst entsteht auf alle Fälle ein widerliches Geräusch.

Göller sucht den naheliegenden Einwurf gegen seine Anschauung, daß gewöhnlich auch beim Häßlichen sich mehrere Vorstellungen zusammenfinden, zu entkräften, indem er vom Schönen alle „Störungen" entfernt wissen will. Aber das ist immer nur ein negatives Moment: aus gleichgültigen Vorstellungen, wären sie auch noch so zahlreich, erwächst uns höchstens, infolge der erhöhten Tätigkeit des Geistes, eine mit dieser Tätigkeit und der Freude des Lernens notwendig verbundene Befriedigung; aber diese ist wohl ein Element des ästhetischen Genusses, nicht aber der volle ästhetische Genuß, oder es müßte alle wissenschaftliche Erkenntnis, die dem Geiste eine Reihe von Vorstellungen vermittelt, uns den vollen Schönheitsgenuß gewähren. Nein, es kommt viel mehr auf die Beschaffenheit als auf die bloße Zahl der Vorstellungen an.

66. Noch mögen hier zwei äußere Rücksichten, die bei unserer Wertschätzung der Stoffe mit in Rechnung gebracht werden müssen, kurz erwähnt werden. Unsere Phantasie bringt zu der Beurteilung eines einzelnen Stoffes meistens schon allgemeine Vorstellungen von demselben mit. Sehen wir Holz, Stein oder Metall an einem Gebäude verwendet, so wirkt die früher gemachte Erfahrung mit solchen Stoffen auch dann auf unser Urteil ein, wenn wir die Vorzüge derselben im Augenblicke nicht greifbar wiederfinden. Wenn wir z. B. wissen, daß eine wirkliche Marmorsäule, nicht eine bloß marmorierte, vor uns steht, so empfinden wir anders als in der gegenteiligen Voraussetzung, und eine Putzfläche kann schon darum nicht den besten Eindruck auf uns machen, weil wir die Hinfälligkeit des verdeckten Materials kennen, auch ohne dieselbe augenblicklich mit den Augen als solche wahrzunehmen.

67. Damit verwandt ist die Beurteilung eines edlen Stoffes nach dem konventionellen Werte desselben. Unwillkürlich beeinflußt das unser ästhetisches Urteil; die allgemeine Wertschätzung des Stoffes dient uns nämlich als Bürgschaft für dessen tatsächliche Vorzüge, wenngleich wir sie im Einzelfall noch nicht in vergleichende Beziehung zum inneren und äußeren Zwecke des Werkes gebracht haben. Der wertvolle Stoff erscheint uns wenigstens als würdiger Träger einer schönen Kunstform; wir setzen voraus, daß er nur um ihretwillen gewählt worden sei, und legen größeres Gewicht darauf als selbst auf die Beleuchtung, in welcher uns das Werk vor Augen tritt. Der Stoff setzt also durch seine anerkannte Vortrefflichkeit unsere Einbildungskraft in Bewegung und wird uns durch diese in einem viel schöneren Lichte gezeigt, als die äußere Beleuchtung selber ist. Umgekehrt erinnert ein allzugewöhnliches, zu den einfachsten Nützlichkeitsbauten gebrauchtes Material an die realen und prosaischen Bedürf-

nisse des Alltagslebens und trägt unsere Phantasie nicht zu höheren Vorstellungen empor.

* * *

68. Es sind nun kurz diejenigen Eigenschaften der Einzelstoffe zu berühren, welche auch für die ästhetische Beurteilung nicht unbeachtet bleiben dürfen[1].

Das **Holz** hat von jeher eine namhafte Bedeutung gehabt, nicht nur zum Bau von Zelten, Hütten u. dgl., sondern auch von stattlichen Wohnhäusern und Tempeln, oder wenigstens zum Aufbau der oberen und zum Ausbau der inneren Teile auch der größten Werke. Die leichte Beschaffung ansehnlich großer Stücke mußte in waldreichen Gegenden sofort zum Holzbau einladen. Gut gewachsene Stämme zeigen nämlich in der Längenrichtung eine große Tragfähigkeit und können als Stützen dienen; aber auch in der Breite bekunden sie eine bedeutende Druckfestigkeit. Vor allem ist die Bearbeitung des Holzes meist sehr bequem, und zwar zu den verschiedensten handwerklichen und baulichen Zwecken. Tischler und Wagner, Stellmacher und Böttcher, Schnitzer und Drechsler arbeiten in Holz; für den Baumeister aber sind Schreiner und Zimmermann geradezu unentbehrlich. Die Verwendung des Holzes hat zunächst den Zweck ins Auge zu fassen, für welchen es in Anspruch genommen wird; sodann müssen die Eigenschaften der verschiedenen Holzarten, die nach den mannigfachsten Umständen wieder erheblichen Schwankungen unterliegen, sorgfältigst geprüft werden.

69. Die Qualität des Holzes wird durch die Art des Wachstums bedingt. Es wächst im allgemeinen, indem es seinen Umfang in Jahresringen erweitert, die aus „Frühlingsholz“ und „Herbstholz“ mit teils verschiedenem Zellenbau, teils verschiedener Farbe bestehen. Die nach dem Alter des Baumes und andern Umständen ungleich breiten Ringe sind mehr oder weniger porös oder fest. Größe und Zahl der Spiegelfasern, die vom Mark zur Peripherie des Querschnittes laufen (Markstrahlen), bestimmen den Verlauf der Holzfaser in der Achsenrichtung und die Leicht- und Glattspaltigkeit sowohl in dieser wie in der radialen Richtung. Je stärker das dunklere Herbstholz gegen das Frühlingsholz absticht, desto deutlicher ist die „Zeichnung“. Die jüngsten Jahresringe sind die saftreichsten und heißen „Splint“, die älteren bilden bei vielen Hölzern einen trockenen oder auch dunkleren „Kern“. Das ganze anatomische Gefüge heißt „Textur“; sie erscheint nach der Richtung des Schnittes in verschiedener Zeichnung. (Unterscheide den Quer- oder Hirnschnitt von dem Spalt- oder Spiegel- oder Radialschnitt und von dem Sehnen- oder Tangentialschnitt.)

70. Die für jede Baumart charakteristische Farbe der Textur, die meist mit der Zeit nachdunkelt oder auch sonst sich verändert, ist vorzüglich für Tischler- und Schnitzarbeiten, aber auch für die Architektur immer dann

---

[1] Vgl. Handbuch der Architektur I. Tl, I. Bd, 1. Hälfte: „Technik der wichtigeren Baustoffe“; über die Verwendung derselben III. Tl, II. Bd, 1—5. Hft.

von Wichtigkeit, wenn das Holz an der Außenseite sichtbar ist. Der in der Regel schon zur Erhaltung nötige Anstrich wird durchsichtig genommen bei schönen Naturfarben, die dann oft noch schöner und wärmer durchscheinen; in andern Fällen werden bessere Farbentöne aufgetragen, was darum auch nicht gegen die Kunst ist, weil diese den Stoff nur in Bezug auf dessen Vorzüge in ihr Werk aufzunehmen braucht. Die Kunst hat ja zunächst nur Form und Idee an dem Stoff darzustellen, erst in zweiter Linie auch aus demselben herauszuarbeiten; ein Blick auf die plastische Kunst läßt an diesem Grundsatze nicht zweifeln.

71. Von den auf der Textur beruhenden Eigenschaften wurde die Spaltbarkeit schon gestreift; nächstverwandt sind die Schwere, Härte und Zähigkeit (diese im Gegensatz zur Sprödigkeit), weiterhin die Festigkeit überhaupt gegenüber einer Druck- oder Zugkraft und die Ausdauer trotz fortgesetzter Einwirkungen der Elemente. Diese Vorzüge ergeben eine wirkliche Schönheit (d. h. jedesmal ein Element der Schönheit), wenn sie sich geltend machen, wenn nämlich der Architekt die Leistungsfähigkeit des Stoffes auch wirklich in Anspruch nimmt und ausbeutet oder, was dasselbe sagt, wenn die verborgenen Kräfte augenfällig in Tätigkeit gesetzt werden. Die Zähigkeit des Holzes erscheint z. B. in der Biegsamkeit, wenn es (durchdämpft) zur Bekleidung krummer Flächen oder zu gebogenen Möbeln benutzt wird. Die Zähigkeit, Druckfestigkeit und Elastizität wirken zusammen bei liegenden belasteten Balken. An ganz trockenem und trocken gehaltenem, sowie an ganz im Wasser liegendem Holz bewährt sich seine große Dauerhaftigkeit. Bei dem inneren Ausbau und der Ausstattung der Gebäude macht sich die Bildsamkeit geltend und eine andere Eigenschaft, die es im Gegensatz zum Stein als wärmer, traulicher, „heimeliger“ empfinden läßt.

72. Es bleibt weiter die Stammbildung des Holzes in ihrer Gesamtform zu berücksichtigen. Schlanke, astfreie und runde („vollholzige“) Schäfte sind für die Baukunst von ausnehmendem Werte; die Astfreiheit und gleichmäßiger Wuchs gewährleisten in der Regel auch größere Stärke, die Länge erleichtert kühne Konstruktionen; noch mehrfache andere Eigenschaften gerade der Bäume von der beschriebenen Stammbildung erweisen sich zu baulichem Gebrauche als besonders geeignet. Anderseits ist ein hoher Grad von gedrungener Festigkeit, von Polierbarkeit u. dgl. auch ohne die genannten Vorzüge dem Baumeister und Handwerker willkommen.

73. Die Fehler des Holzes, welchen es noch nach dem Fällen ausgesetzt ist, werden großenteils durch den Saft veranlaßt. So geht der Wurm, wenn er das Holz anfrißt, zunächst dem Saft nach. Auch die Fäulnis verbreitet sich vom Saft aus. Ein gefährlicher Feind des Holzes und ganzer Gebäude ist ferner der Hausschwamm, ein Pilz, der infolge der Feuchtigkeit namentlich dort auftritt, wo Licht und Luft keinen Zutritt haben. Endlich veranlaßt das Austrocknen der Feuchtigkeit im Innern des Baumes wegen des ungleichen Gefüges der einzelnen

Teile eine Zusammenziehung in der Richtung des Radius (senkrecht zur Faser), das sog. Schwinden, welches wiederum die Ursache ist, weshalb das Holz „sich wirft“, d. h. in der Längenrichtung sich krümmt und bisweilen sogar durch Trennung der Fasern „reißt“. Die Mittel, welche gegen alle diese Krankheiten angewendet werden, sind vornehmlich: Entziehung des Saftes durch Trocknen, Auslaugen und Dämpfen oder Durchtränken, die Abhaltung der äußeren Feuchtigkeit und fauliger Stoffe, endlich die regelmäßige Zulassung von Luft und Licht. Gegen das abwechselnde Schwinden und „Wiederaufquellen“ kann man das Holz auch dadurch schützen, daß man ihm, z. B. bei Rahmen und Füllungen an Fenstern und Türen, einen kleinen Spielraum läßt, um frei zu „arbeiten“.

74. Tatsächliche Verwendung finden nun in der Baukunst vor allem die Nadelhölzer: die Fichte (abies excelsa), die Kiefer oder Föhre (pinus silvestris), die Tanne (abies pectinata) und die Lärche (larix europaea); sie sind genügend dauerhaft, geben längere Stücke und sind leicht zu bearbeiten. Bezüglich der Dauer stehen Kiefer und Lärche weit voran, zumal wenn es sich um die Dauer in beständiger oder, was dem Holze immer am gefährlichsten ist, in wechselnder Nässe handelt. Tannen und Föhren liefern große Masten, Rahen, Balken; Lärchen dienen beim Schiffs-, Brücken- und Wasserbau. Für Dachstühle und Deckenbalken verwendet man vornehmlich weiches und elastisches Fichten-, Tannen- und Föhrenholz, zu Schindeln leichtspaltiges Tannen- oder harziges Kiefernholz. Zu Schreinerarbeiten eignet sich die Lärche vorzüglich, doch auch die Fichte (besonders als Blindholz bei Furnierungen); die Kiefer wegen des Harzgeruches weniger. Tannenholz läßt sich weit leichter und sicherer krümmen als Eichenholz. Lärchenholz hat die beste Politur, Kiefernholz die schlechteste; die Textur und Farbe der Fichte ist schöner als die der Tanne.

75. In letzterer Beziehung stehen aber die Laubhölzer voran, insbesondere die härteren; aber selbst das so weiche Pappel- und Lindenholz zeichnet sich durch ein schönes Gefüge der Fasern und weiße Farbe aus. Zu feineren Holzarbeiten gebraucht man daher viel weniger das Nadelholz als z. B. Eichen-, Linden-, Ahorn-, Nußbaum- und Kirschbaumholz. Durch Härte zeichnen sich aus Eiche, Buche, Ulme, Ahorn, Kastanie; sie sind daher besonders fest, sei es als Stützen (Säulen, Pfosten), sei es im Widerstand gegen seitlich oder von oben wirkende Kräfte (Schiffsplanken, Eisenbahnschwellen, Bodenbeläge, Wagnerarbeiten, mancherlei Möbel). Die Dauer, besonders in Feuchtigkeit und Nässe, verbindet sich zwar nicht immer mit der Härte (Ahorn, Birke, Birnbaum sind hart, aber nicht dauerhaft); indes sind doch Eichen, Buchen, Erlen von ausgezeichneter Dauer.

76. An der Spitze steht das Eichenholz, das nur wegen des hohen Preises, des großen Gewichtes und etwa noch wegen der Form des Stammes vielfach von den Nadelhölzern verdrängt wird. Es behält aber in der eben bezeichneten Verwendung seinen hervorragenden Wert, vom Schiffsbau

bis herab zur Tischlerei und Küferei. Nach Viollet-le-Duc diente bei dem mittelalterlichen Hochbau regelmäßig das Eichenholz zu den Dachstühlen und Balken, während man im Altertum das Nadelholz (Tanne, Lärche und Zeder) vorzog. Die Eiche besitzt auch den Vorzug, wie die edelsten Metalle, durch eine Art Symbolik der Kostbarkeit und Solidität die Phantasie anzuregen. Wegen der schönen Textur liefert sie gutes Holz zu Furnieren, Parkettböden u. dgl. Auch die Buche wird hochgeschätzt; sie hat hartes, wenn auch etwas sprödes Holz, hält sich unter Wasser sehr gut und läßt sich besonders glatt bearbeiten; sie dient wegen ihrer Sprödigkeit weniger zu den konstruktiven Bauteilen als zu Geräten, Gestellen und zu der inneren Bekleidung, auch zu Treppen, Bodenbelägen und insbesondere zu Möbeln. Das in und außer dem Wasser lang ausdauernde Holz der Ulme wird wegen des hohen Preises zu Zimmermannsarbeiten meist nicht verwendet, dagegen wegen seines maserigen, wimmerigen Wuchses (der verwickelten Verschlingung oder wellenförmigen Richtung der Fasern), glatt gearbeitet und gebeizt, von Tischlern vielfach benutzt. Auch das Eschenholz ist mehr für Handwerkerarbeiten als beim Hochbau zu verwenden. Ähnliches gilt von dem harten Ahorn- und Nußbaum- sowie dem weichen Lindenholz, die zu feineren Arbeiten dienen; desgleichen von manchen ausländischen Holzarten, z. B. Mahagoni, Eben- und Zedernholz. Das Pappelholz ist wegen seiner Spaltbarkeit zu leichteren Arbeiten sehr brauchbar.

77. Die Eigenart des Holzes bestimmt die besondere Verwendung desselben. Sein vorzüglichstes Gebiet ist die Zimmerei, welche bewegliche, in den Teilen fest verschränkte Werke liefert und damit der Baukunst dient. Das liegt in der Leichtigkeit und Bildsamkeit des Stoffes begründet. Ein wahrhaft monumentaler Charakter eignet den Arbeiten in Holz nicht; doch wird ein solcher angebahnt und vorbereitet. Die Hölzer haben ja oft eine ansehnliche Länge und eine große Widerstandsfähigkeit gegen den senkrecht auf ihre Querschnittfläche gerichteten Druck. Tatsächlich werden denn auch immer Oberbauten von bedeutender Höhe und Breite aus Holzwerk konstruiert. Bei selbständigen Bauten liegt die Hauptschwierigkeit für große Leistungen darin, daß die Elastizität und Biegsamkeit nur niedrige, wenn auch weitständige Stützen zuläßt, wenn nicht durch Zwischenverbände nachgeholfen wird. Dem Auge erscheint jedenfalls ein Steinhaus unwillkürlich viel monumentaler; man hat auch sofort den Eindruck, daß es den Einwirkungen von Luft, Wasser und Feuer leichter widerstehen wird. Indes haben Holzbauten trotz ihrer Niedrigkeit und Anspruchslosigkeit nichts Drückendes, vielmehr etwas geradezu Einladendes; es ist der gleiche Vorzug, den die wohnliche Stube vor einer stolzen Halle voraus hat. Die Bildsamkeit des Holzes bestimmt die Eigenart seiner Ornamentik, die teils in der schon berührten Bekleidung mit anderem Holze, teils im künstlerischen Einkerben,

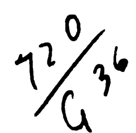
Durchbrechen, Ausschneiden, Ineinanderfügen u. dgl. besteht. Im großen ermöglichen die Bildsamkeit und Leichtigkeit die Herstellung schwebender (aufgehängter) Zierbalkone, Lauben, Erker usw.

Allein die Dauerhaftigkeit eines Holzbaues ist nicht groß, wenn nicht besondere Schutzmittel angewandt werden, welche das Gepräge des echten Holzstils häufig wieder verwischen. Unbedenklich ist nur der Lasuranstrich, durch welchen die Holzfarbe noch schöner durchscheint; eigentliche Holzfarbe empfiehlt sich darum weniger, weil sie das Holz als ungeschützt erscheinen läßt. Doch war im Altertum und im Mittelalter nichts allgemeiner, als Holzwerke, selbst wenn sie aus kostbarem Stoffe gebildet waren, mit Kalkverputz, mit Terrakotta oder mit Metall zu verkleiden und diese Verkleidung dann zu bemalen. Damit erreichte man ein doppeltes: daß der Stoff sich niemals als solcher vordrängte, sondern für die ästhetische Betrachtung nur das Formelle des Baues, nämlich die Konstruktion, noch Geltung behielt und daß man in der Bemalung ein neues, sehr wirksames Schmuckmittel gewann. Ein solches Verfahren kann zunächst nur Billigung finden, wenn das Einfachere und Natürlichere in seiner Wirkung übertroffen wird, sei es an und für sich durch den Reiz des neuen Verfahrens, sei es für einen bestimmten Zweck oder eine bestimmte Umgebung. Wir kommen unten (Nr 133 ff) darauf zurück.

78. Es wird angemessen sein, dem Holzbau in seiner geschichtlichen Erscheinung und Bedeutung an dieser Stelle eine kurze Aufmerksamkeit zu schenken, da seiner in der Folge kaum noch Erwähnung geschehen wird. Man darf annehmen, daß bei den meisten Völkern der Steinbau erst später eingeführt oder in ältester Zeit höchstens neben dem Holzbau gepflegt wurde. Selbst in Indien, Mexiko und Ägypten findet man in dem uralten Steinstil Motive, die daran gemahnen. Greifbar sind die Erinnerungen in Phönizien, Kleinasien, Etrurien. Die Griechen hatten mehrfach Holztempel und aus Stein und Holz gemischte Bauten. Eine besondere Vorliebe für den Holzbau bezeigen in der geschichtlichen Zeit die germanischen Völker; an sie schließen sich namentlich auch die slawischen Stämme an. England besaß in der sächsischen und dänischen Periode, ebenso Irland bis ins 12. Jahrhundert viele Holzkirchen. Für Dänemark werden bis in dieselbe Zeit hinein Kirchen, Königsburgen, Burg- und Stadtmauern aus Holz bezeugt, usf. „Die meisten ältesten Kirchen in Deutschland, vom 7. bis 9. Jahrhundert, waren aus Holz; im 10. Jahrhundert wurde der Steinbau schon allgemeiner, doch galt zu Anfang des 11. Jahrhunderts in manchen Gegenden ein steinerner Turm noch für eine Seltenheit.“ [1] Die Apostel Deutschlands irischer Herkunft errichteten ihre Neubauten vorwiegend aus Holz; der hl. Bonifatius benutzte die Donnereiche von Geismar als Material für seine erste Kapelle. Man unterschied damals diese „schottische“ Bauart scharf von der „römischen“. Erst Karl der Große wandte sich mit aller Entschiedenheit der römischen Steinarchitektur zu, wenigstens für den Unterbau und die Prachtgebäude. Im slawischen Osten dagegen dauerte die alte Sitte durch alle

[1] Otte, Handbuch der kirchl. Kunst-Archäologie.

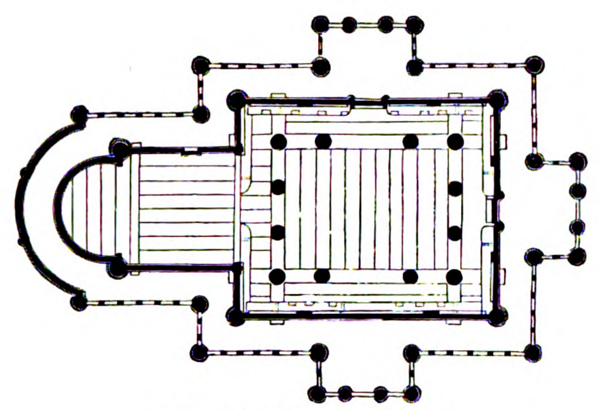
4*



Jahrhunderte fort; vom 14.—18. Jahrhundert sind zahlreiche Holzkirchen erhalten. „Den Holzbau empfahlen die reichen nordischen Wälder, die uralte Geschicklichkeit des Nordens in der Holzbearbeitung, in welcher selbst Bischöfe erfahren waren, der geringe Zeitaufwand, den ein Holzbau in Anspruch nahm, und endlich die geringe Zahl derjenigen, welche die edlere Baukunst in Steinmassen verstanden. Diese Holzkirchen erhielten sich im ganzen bis zur Erneuerung der Bauwissenschaft gegen Ende des ersten Jahrtausends; ja noch im 12. Jahrhundert finden wir, daß Bischof Berthold den hölzernen Dom von Würzburg im Jahre 1186 in Stein umschuf.“ [1] Offenbar stimmte auch der schlichte Charakter der nordischen Völker zu der althergebrachten Sitte, bis man im zweiten Jahrtausend der christlichen Zeitrechnung fast allenthalben auf monumentale Schöpfungen der Kunst die jugendfrische Kraft verwendete. Das hinderte aber in gewissen Gegenden das Fortleben des Holzbaues nicht; in Schlesien wurden noch nach dem dreißigjährigen Kriege zwei stattliche Friedenskirchen errichtet.

79. Wir wollen aus den etwa vierzig noch erhaltenen norwegischen Kirchen dieses sich immer gleich bleibenden Stils (sie reichen bis ins 12. Jahrhundert hinauf) eine Probe ausheben (Tafel 1). Der Grundriß der Kirche zu Borgund zeigt ein zentrales Viereck, in welches durch raumteilende Säulen ein anderes eingezeichnet ist. Chor und Apsis bilden eine Verlängerung. Das Ganze umgibt ein halbgeschlossener Umgang (Lop = Laufgang). Drei Vorhallen befinden sich vor den Eingängen. Die hölzernen Tonnengewölbe, welche den Innenraum überdecken, werden als spätere Zutaten (an Stelle eines offenen Dachstuhls) angesehen. Im Äußern tritt die malerische Gruppierung der Räume zu einem schönen Ganzen noch deutlicher zu Tage. Ein äußerlich einheitliches Aussehen bewirken schon die mit Brettern, Schindeln oder Schiefern gedeckten Dächer, unter denen die Stützwände fast verschwinden. Die phantastische Verzierung der das Glockentürmchen umgebenden Spitzen mit knorrigen Baumästen ist seltsam genug. Dagegen entbehrt das pyramidale Aufsteigen des Außenbaues vom Umgang zum kuppelförmigen Dach der Apsis, dann zum Dach des Chores und des Mittelschiffes, endlich zur Spitze, oder das Aufsteigen der Giebel an der Stirnseite, oder der Dächer an der Seitenansicht nicht eines eigenartigen Reizes. Der Holzstil bekundet sich in der hochragenden Bedachung über den so niedrigen Wänden, in der ärmlichen Erscheinung des Umganges, der mit einer Säulenhalle aus Stein nicht verglichen werden kann, sowie in den Ornamenten an Giebeln, Firsten und Eingängen, die teilweise auf unserem Bilde erscheinen, manchmal auch höchst mannigfaltig ausgebildet im Innern, z. B. an den würfelartigen Kapitälen, sich finden. Es pflegen teils geometrische teils animalische, in Schnitzwerk ausgeführte Zierate zu sein, in der alten Kirche zu Urnes bis zu vierzig verschiedene Motive. Die Steinbauten weisen dagegen ganz den gewöhnlichen abendländischen Typus auf. Man hat in einer gewissen Zeit an Entlehnung der eigentümlichen Zentralanlage von Byzanz her gedacht; aber gerade diese Anlage, in der die niedrigen Teile wie Streben sich um die Mitte legen, ist auf die Verhältnisse eines sturmreichen Landes wohl berechnet und hat sich tatsächlich bewährt; die weit überhangenden Dächer schützen die Holzwände vor dem häufigen Schnee und Regen; auch der Umgang mochte sich für Besucher, die durch Schnee und Regen, vielleicht auf Schlitten zur Kirche kamen, recht praktisch erweisen. Doch erinnert er auch an die äußere Umzäunung des nordischen Herrenhofes, dessen Hauptwohngebäude,

[1] Kreuser, Der christl. Kirchenbau.



a. Kirche zu Borgund. Grundriß.

b. Kirche zu Gol. Außenansicht.

Norwegische Holzkirchen. S. 52.

ganz wie die Kirche, ein viereckiger, von Holzsäulen geteilter Raum war, an den sich die übrigen Hofräume anschlossen. Die Holzschnitzereien in ihren geschwungenen Linien oder seltsamen Figuren fanden sich nicht minder in den Sälen der Großen und sind echter nordischer Holzstil, der nicht einmal auf Steinkirchen übertragen wurde [1].

80. Man unterscheidet in der Holzarchitektur den Ständerbau, in welchem die Wände aus senkrecht stehenden Bohlen und Pfosten bestehen, und den Blockbau, in welchem horizontal übereinander gelegte Hölzer den Raumabschluß bilden. Jenes System war das vorherrschende in Norwegen; die „Stabkirchen" sollen aus diesem Grunde auch den Namen „Reiskirchen", d. h. aufsteigende Bauten, geführt haben, eine Benennung, die sich indes vielleicht auf den pyramidalen Aufbau bezieht. In Schlesien und in den slawischen Ländern war der Blockbau gewöhnlich oder herrschend. Ständerbauten sind die gefeierten Bürgerhäuser in Niedersachsen, in den Rheingegenden, in Franken, Schwaben, am Harz, in der Schweiz usw. Meist lud die Geschmeidigkeit des Holzes zu reicher Verzierung mit Schnitzwerk ein. Auch die Anordnung der Ständerbalken und Riegel (Querhölzer) dient zum Schmucke. In der Schweiz und anderswo finden sich die offenen Hallen oder Lauben unter dem weit vorstehenden (oft flachen) Dache wieder. S. oben Bild 11, S. 37.

* * *

81. Das Eisen ist erst seit wenigen Menschenaltern in sehr weitem Umfange zu Bauzwecken verwendet worden. Es hat sich noch nicht als monumental bewährt. Der Rost ist der große Feind dieses Metalls; Nässe und insbesondere Säure, ja auch bei trockener Aufbewahrung das Grund- oder Schwitzwasser fressen es bis zur völligen Zerstörung an. Man kann dem Übel durch Überzüge und Anstriche begegnen, aber noch nicht mit völlig sicherem Erfolge auf die lange Dauer. Brandsicherheit wird ebenfalls nur durch eine Umhüllung mittels schlechter Wärmeleiter ermöglicht; denn wenn das unverhüllte Eisen auch selbst nicht brennt, so richtet es doch im Feuer durch seine Ausdehnung eine furchtbare Verwüstung des Mauerwerks an und wird selbst unbrauchbar. Der Stein hat demnach für Monumentalbauten größeren Wert. Nicht zu unterschätzen ist die geringere ästhetische Wirkung des kalten, in verhältnismäßig dünnen Gebilden verwendeten und stark an die prosaische Industrie erinnernden Eisens. Nichtsdestoweniger besitzt es in seiner Festigkeit, Gestaltungsfähigkeit und verhältnismäßigen Wohlfeilheit wertvolle Eigenschaften, welche es, zumal seit der Ausbildung der Walztechnik (Formgebung durch Walzmaschinen), bei großen Bauten unentbehrlich machen. Es ersetzt Holz und Stein im Stütz- und Dachwerk, so oft jene entweder ganz versagen oder ihre Anwendung mit großen Übelständen verbunden ist. Selbst zu Wänden wird es in fachwerkmäßiger oder in selbständiger Verwendung gebraucht. Zu kleineren Gegenständen im Ausbau drängt es sich auf, und

---

[1] Vgl. Semper, Der Stil II 276, und Schnaase IV 614 ff.

zu nebensächlichen Hilfskonstruktionen wurde es seit uralter Zeit herangezogen (vgl. unten Nr 485 f).

82. Ein gewisser Grad von Gehalt an Kohlenstoff bedingt die technische Brauchbarkeit des Eisens; da es aber nicht leicht möglich ist, andere Beimengungen auszuscheiden, so muß man immer mit dem durch Phosphor bezw. Schwefel herbeigeführten Kalt- und Rotbruch rechnen. Der Kohlenstoff bestimmt auch die Beschaffenheit des inneren Gefüges, des Kornes, welches sich selbst bei andauernder Erschütterung kaum verändert; Kohlenstoff- und Phosphorgehalt vermehren die so wichtige, zuweilen jedoch auch unbequeme Elastizität. Auf die Veränderungen durch die Temperatur ist bei der baulichen Verwendung des Eisens durchaus Rücksicht zu nehmen.

Der Gehalt an Kohlenstoff gibt eine bequeme Einteilung in Roheisen, Schmiedeisen und Stahl an die Hand. Roheisen wird durch 2,3 % Kohlenstoff und andere Beimengungen ganz ungeschmeidig, wenn es nicht erst geschmolzen wird; Schmiedeisen hat am wenigsten Kohlenstoff; der Stahl unterscheidet sich von demselben dadurch, daß er durch einen größeren Gehalt von Kohlenstoff härter, aber auch spröder wird. Das im Hochofen erzeugte Roheisen kommt, da es nicht schmiedbar ist, meist nur als Gußeisen, d. h. umgeschmolzen, zur Verwendung. Es hat eine ansehnliche Widerstandskraft gegen den Druck, dagegen nicht gegen den Zug, dient also zum Tragen ruhiger Lasten. Es rostet weniger und wird wohlfeiler hergestellt, ist daher für Röhren, Platten, Stäbe usw. beliebt. Der Ornamentguß ist Eisenkunstguß besonders für Modelle, für Büsten, Prunkgefäße und Zierstücke aller Art, die zur inneren Ausstattung eines Bauwerkes dienen können. In einzelnen Fällen wird auch Gußeisen unmittelbar aus dem Hochofen gewonnen oder zu Schmiedeisen verarbeitet.

Schmiedeisen (auch Stabeisen im weiteren Sinne) wird aus Roheisen durch Ausscheidung fremdartiger Stoffe und Herabminderung des Kohlenstoffgehaltes gewonnen. Es hat große Festigkeit und Zähigkeit, welche Eigenschaften namentlich durch Beimengung von Phosphor vermindert werden und untereinander sich nicht entsprechen, sondern oft widersprechen. Man unterscheidet Fluß- und Schweißeisen, je nachdem es in flüssigem oder in teigigem Zustand hergestellt wurde; jenes ist fester und streckbarer. Besondere Arten sind: Stabeisen (im engeren Sinne), auch Walzeisen, Blech, Draht, Nägel, Stifte, Nieten und Schrauben. Das Stabeisen heißt Stangeneisen, wenn es einen regelmäßigen Durchschnitt hat. Formeisen haben eine weniger einfache Profilform, je nach der Bestimmung; Profileisen im engeren Sinne sind die L-, T-, Ľ-, I- und Z-Eisen. Aus dieser Aufzählung erhellt, in wie weitem Umfange das Schmiedeisen in der Baukunst verwendet wird.

Der härtere, sprödere Stahl, der gleichfalls in Fluß- und Schweißmetall unterschieden wird, findet bei Dachkonstruktionen bisweilen und sonst

beim inneren Ausbau wegen seiner Festigkeit, Zähigkeit und Elastizität angemessene Verwendung.

83. Desgleichen beim Ausbau dient Zink, dessen hohe Bedeutung erst in neuester Zeit recht erkannt wurde. Zinkguß und Zinkblech, gewalztes, gepreßtes und getriebenes Zink erweisen sich zum Decken, Verkleiden, zu Hohlformen, Simsen, Ornamenten u. dgl. sehr brauchbar. Vorzüge dieses Metalls sind eine ansehnliche Dauerhaftigkeit, Leichtigkeit, Bildsamkeit, Dehnbarkeit (nach großer Erhitzung) und endlich Wohlfeilheit. Zum Schutze, besonders aber zur Verdeckung der unansehnlichen Farbe wendet man verschiedene Farbenanstriche und Lack- oder Metallüberzüge an; am glücklichsten wirkt die galvanische Bronzierung, welche die Bronze treu nachahmt. Die Bronze selbst gilt als bestes Gußmetall zu Statuen, Glocken, Säulen, Geländern, allerhand kleineren Gebilden und Ornamenten. Seine wesentlichen Bestandteile sind etwas Zinn (durchschnittlich $^1/_9$) und Kupfer.

Das Kupfer kann wegen seiner Kostspieligkeit nicht allzu häufig in Anwendung kommen; es ist aber sehr dehnbar, bildsam, dauerhaft, fest und elastisch und dient z. B. bei der Bedachung eines Monumentalbaues sowohl zu praktischen als namentlich ästhetischen Zwecken (hellrote Farbe und natürlicher oder künstlicher Patinaglanz). Mit Zink (dies zu $^1/_3$ beigemischt) ergibt es Messing, welches wegen seiner großen Schmelzbarkeit und außerordentlichen Geschmeidigkeit zu den mannigfaltigsten kleinen Gegenständen, die sich durch Härte und hervorstechende Farbe auszeichnen sollen, verarbeitet wird, teils gegossen, teils gewalzt, gehämmert und getrieben, teils zu Drähten und Blechen gedehnt.

84. Das Blei zeichnet sich durch Weichheit und Formbarkeit, namentlich aber durch unbegrenzte Dauerhaftigkeit aus; es wird zu Statuen und Ornamenten gegossen, zu Röhren gegossen oder gepreßt, zu Platten, Blech und Stäben gewalzt oder gezogen. Es eignet sich zu Zwischenlagen nnd Isolierschichten.

Der Asphalt (Kalkstein und etwa $^1/_{10}$ Bitumen) findet in neuerer Zeit zum Belag von Wegen, Hofräumen, Terrassen, überhaupt Bodenflächen, und zu Isolierschichten Verwendung.

85. Erwähnen wir noch das Glas als einen heutzutage überaus häufigen Baustoff. Es öffnet dem Tageslicht den Zutritt in die geschlossenen Bauräume, füllt zumal in Eisenbauten vielfach die nicht konstruktiven Seiten- und Überdeckungsflächen aus und ergänzt den dekorativen Ausbau. Es nimmt jede Form und Farbe und, wo es sein muß, auch eine ansehnliche Festigkeit an. Gegossenes Tafelglas findet die meiste Verwendung, roh oder poliert, in beliebiger Dicke, selbst zu Glasziegeln, zu Dach- und Fußböden. Das geblasene Tafelglas gibt keine so großen Platten ab, besitzt aber größere Festigkeit. Des Hohlglases bedient man sich vorzüglich bei der modernen

künstlichen Beleuchtung. Endlich dient das Glas zur Dekoration: Kristallgläser, Ornamentstücke verschiedener Art, Glasmosaik und Glasmalerei.

* * *

86. Das wichtigste Baumaterial, das allein im vollen Sinne monumentale, ist der Stein, dessen technische und ästhetische Eigenschaften sich obendrein nach den verschiedenen Arten so mannigfaltig abstufen, daß er sich nahezu für alle baulichen Zwecke als höchst brauchbar darbietet. Dazu kommt, daß sich der natürliche Bruchstein durch den künstlichen Backstein ergänzen und ziemlich vollwertig ersetzen läßt. Von den Eigenschaften des Steines drängt sich die Festigkeit, vor allem die meist in Anspruch genommene Druckfestigkeit zuerst auf. Abhängig von dem gleichmäßigen, dichten, kohärenten und unter Umständen verkitteten Gefüge, ist sie so groß, daß die Idee der Festigkeit sich an dieses Material unwillkürlich anschließt. Mit der Festigkeit, dem homogenen Gefüge, der Porosität, dem Gewichte hängt auch die Dauerhaftigkeit, die Wetterbeständigkeit nahe zusammen. Sie erreicht bei richtiger Auswahl und Anwendung geeigneter Schutzmittel einen hohen Grad. Das Holz bleibt jedenfalls im allgemeinen weit zurück. Doch sind insbesondere die sonst so bequemen Kalk- und Sandsteine der Zerstörung ausgesetzt. Man macht sie durch Ausfüllung der Poren, in neuester Zeit durch Anwendung der Fluorsilikate, sonst auch durch Schleifen und Polieren wetterfest. Dennoch ist es schwer, den Einflüssen von Luft, Wasser, Frost, Hitze, Säure, Organismen und chemischen Gasen zu begegnen. Daher muß die Auswahl der Gesteine nach den Umständen mit Vorsicht getroffen werden. Am widerstandfähigsten sind die, welche am meisten Kohlensäure enthalten, und manche Silikate.

87. Die Formbarkeit ist ein weiterer Vorzug des Steins. Bei künstlichen Bausteinen hat die Formgebung offenbar gar keine Schwierigkeiten. Natürliche Kalk- und Sandsteine sind ebenfalls sehr bildsam und genügend fest zugleich. Massige Silikatgesteine und tiefgelagerte Schichtgesteine gestatten wegen der allseitigen Homogeneität eine willkürliche Gestaltung größter Stücke. Schichtgesteine, welche platten- oder schieferförmig brechen, sowie die unregelmäßig brechenden sind mit Vorsicht zu formen, weil sonst Unregelmäßigkeiten nicht zu vermeiden sind oder die Festigkeit gefährdet wird; sie müssen „lagerrecht" geformt wie auch beim Bauen gelegt werden.

88. Je nachdem die Steine gar nicht oder nur unvollkommen oder an Lager- und Stoßflächen vollkommen behauen werden, heißen sie Bruchsteine, Schichtsteine oder Hausteine (Werkstücke, Quadern); künstliche Steine unterscheidet man in gebrannte und ungebrannte. Die natürlichen Steine zerfallen nach der Bildungsform in einfach kristallinische (Kalksteine), zusammengesetzte kristallinische (Silikate) und mechanisch gemengte (Trümmersteine,

aus runden oder eckigen Teilen zusammengekittet). Den einfachen Kalksteinen stehen die deutlich kristallinischen von ausgezeichneter Polierbarkeit und Farbe bzw. Glanz, nämlich die Marmorarten, gegenüber. Unter den Silikatgesteinen nehmen den ersten Rang Granit, Syenit und Porphyr ein; in die Klasse der Trümmergesteine gehören Sandstein und Tuff.

Unter den künstlich hergestellten Steinen verdienen die Tonfabrikate zuerst Erwähnung. Die Backsteine zerfallen in Mauersteine, (sehr poröse) Tuffziegel, Lochsteine und (ganz hohle) Topfziegel. Für besondere Zwecke werden Formsteine in mannigfaltigen Maßen und Profilen hergestellt; ferner Pflaster- und Dachziegel und feuerfeste Steine. Zur Mauerverkleidung dienen die feineren, reinfarbigen Verblendsteine. Verschiedenheit der Farbe entsteht beim Brennen der Ziegel teils von selbst, teils wird sie künstlich hervorgerufen. Die Terrakotta in den verschiedensten Farben hat die Vorzüge der Schönheit, Billigkeit und Dauerhaftigkeit. Sie wird meist zur Dekoration, aber auch zu Konsolen, Friesen, Säulen und Statuen herangezogen. Zur Bedeckung der Wand- und Bodenflächen eignen sich die glasierte Majolika und Fayence. Gebrannten Ton mit harter Glasur nennt man auch Steingut.

Die bisher genannten Arten haben einen porösen Bruch; einen völlig dichten Bruch haben Klinker (vorzüglich harte, nicht glasierte Tonsteine), Steinzeug mit farbiger Erdglasur (ebenfalls sehr widerstandsfähig, zu Röhren gebraucht), und Porzellan.

Von ungebrannten Baustoffen seien die minderwertigen Lehmsteine oder Luftziegel genannt. Sodann kommen die verschiedensten Mörtelarten in Betracht, die teils als Bindemittel dem Mauerwerk Festigkeit geben (die Poren ausfüllen und die Adhäsion vermehren), teils zu eigentlichen Steinen geformt werden. Solche sind: Kalksandsteine, Löschziegel, Schlacken-, Schwemm-, Korksteine; aus Zement geformte Kunststeine, Pflasterplatten, Röhren und Ornamente; Magnesia- und Gipsfabrikate mit Nachahmung von Marmor und allerhand edlen Gesteinen, teilweise sogar von Holz und Elfenbein. Die besseren (chemischen) Mörtel unterscheidet man in Kalk-, Zement- und Gipsmörtel. Ein feinster Mörtel aus Fettkalk mit etwas Gips ist der Stuck (Relief-Stuck und marmorierter stucco lustro). Dazu gesellt sich der Beton oder Grobmörtel, der in konstruktiver Weise zu Guß- und Stampfmauerwerk verwendbar ist.

89. Über die Bearbeitung und Färbung der Steine ist noch ein Wort beizufügen. Der womöglich frisch aus dem Berge gebrochene Stein ist zwar zur Einmauerung noch zu „bruchfeucht“, aber zur ersten Bearbeitung häufig bedeutend geeigneter. Geschieht die erste rohe Formgebung nicht mit der Säge, so bleibt auf den Flächen ein mannigfaltiges

rippen- und höckerartiges Relief, die Bosse, stehen. Das Bossenwerk (Rustika), d. h. Mauerwerk aus bloß bossierten Steinen, macht den Eindruck naturwüchsiger Festigkeit und charakterisiert nicht übel die Souterrain- und Parterre-Bauten oder die Bögen großer Gebäude. Die weitere Arbeit des Steinmetzen wird durch das Schleifen und Polieren, zum Zwecke der Schönheit, teilweise ergänzt oder ersetzt. Im Gegensatz zu glatten Spiegelflächen stehen die durch Flachskulptur oder Ätzung bearbeiteten Flächen.

Bei gleichmäßig porösen Steinen tut die Färbung eine gute Wirkung. Die Farbe wirkt auf das Gemüt, während der Stein oft kalt läßt. In welchem Umfange aber Farbigkeit oder Vielfarbigkeit am Platze sei, ist eine schwierige Frage. Dasselbe gilt von der Verkleidung des Mauerwerkes mit leichteren Baustoffen von besserer ästhetischer Wirkung (vgl. Nr 133 ff).

Die künstliche Nachahmung der natürlichen Steinbearbeitung beruht auf einer ästhetisch bedenklichen Täuschung: so das künstliche Bossieren, das Polieren (Lacküberzug), das Schleifen bloß zum Zwecke einer gleichförmigen Glätte, die Quaderform im Verputz usw. (siehe a. a. O.).

90. Wie das Holz, so bedingen auch alle andern Stoffe mehr oder minder eigentümliche Konstruktionen; sie fordern in technischer Beziehung verschiedene Werkzeuge und Hilfsmittel zur Bearbeitung; äußere Umstände sind ihrer Verwendung nicht in gleicher Weise günstig, z. B. Fundort oder Preis. Die ästhetische Rücksicht gebietet aber auch in der Voraussetzung ähnlicher Verhältnisse, daß jedem Material gerade jene Leistung und Wirkung zugemutet werde, die seinen Eigenschaften am meisten entspricht, wenn nicht das Kunstwerk zu einem Kunststück herabsinken soll. Man darf nicht den Marmor gliedern wollen wie Eisen oder Holz; man soll diesen Stoff durch seine wuchtige Masse und in geradlinigen Formen, jenen durch seine Schönheit und in runden oder geschwungenen Linien, einen dritten durch seine Geschmeidigkeit und als bekleidenden Schmuck oder Ornamentglied seine ihm zukommende Wirkung tun lassen.

Der Einheitlichkeit eines Bauwerkes widerspricht es nicht, wenn mehrere Stoffe zugleich, aber jeder nach seiner natürlichen Aufgabe, benutzt werden. So trägt die altchristliche Basilika auf Marmorsäulen Oberwände aus Ziegeln und eine Decke aus Holz; wenn der übrige Bau sich aus Sandstein zusammensetzt, kann die Decke darüber aus Ziegeln gewölbt sein oder gar, wie bei den Römern, aus fest verkittetem Gußmaterial bestehen. Zu flachen Decken und Dachstühlen eignen sich Holz oder Eisen, wie immer Mauern und Stützen beschaffen sein mögen; auf den steinernen Turmkörper setzt man einen eisernen Helm.

91. Das vorherrschende Material bestimmt den Charakter eines Baues. Den obenerwähnten Holzkirchen des Nordens stehen Stein-, ja Granitbauten zur Seite; sie haben einen ganz andern Stil und namentlich eine andere

Ausführung im einzelnen. Die romanische Kirche von Kallundborg auf Seeland, aus dem 12. Jahrhundert, hat einen quadratischen Hauptraum wie die Holzkirchen, aber nur vier Granitsäulen tragen den Oberbau, die Mauern ruhen auf einem Sockel aus Granit, wenn sie auch selbst schon aus Backsteinen gefügt sind. Der mächtige viereckige Mittelturm, von vier achteckigen Türmen auf den kurzen Kreuzarmen umgeben, und die gänzliche Schmucklosigkeit geben der Kirche ein durchaus verschiedenes Aussehen, wenn man sich daneben die allerdings anspruchslose, aber mit Schnitzwerk reich verzierte Holzkirche von Urnes denkt. Der kostbare farbige Marmor Italiens sticht ab gegen den bunten Sandstein der oberrheinischen Bauten, dieser gegen den Tuffstein am Niederrhein. Dem grobkörnigen Sandstein des Algäus und dem Mergelsandstein Westfalens wird die Schmucklosigkeit der entsprechenden Bauwerke zugeschrieben. Die französische Baukunst wurde durch einen leicht zu gestaltenden Kalkstein zu der herrlichen monumentalen Plastik befähigt. Wir brauchen nicht weiter auszugreifen, um die Abhängigkeit der Architektur von ihrem Stoffe bei den Völkern des Altertums nachzuweisen; es wird noch wiederholt davon die Rede sein.

92. Was Deutschland betrifft, so verdient noch der Backsteinbau mit einigen Worten berücksichtigt zu werden. Im Nordosten fehlte es durchaus an geeignetem Steinmaterial; die Herbeischaffung des Tuffs war kostspielig, die Findlinge aus schwedischem Granit widerstanden zu sehr der Bearbeitung. Da mußte die gebrannte Tonerde aushelfen, die aber ihren eigenen Stil herausbildete. Dieser fand die weiteste Verbreitung. „Es ist ein großes Gebiet, welches hier Gemeinsamkeit des eigenartigen Materials und die dadurch bedingte Übereinstimmung der Formen zu einer Schule zusammenfaßt. Von der Nordspitze Jütlands reicht es südwärts über Schlesien hinaus bis an den Fuß der Karpathen, von der Elbe bis ostwärts an die letzten Grenzmarken des späteren Ordensgebietes" (Dohme). Die Arbeit des Steinmetzen fällt weg, weil man mit Formsteinen arbeitet. Die gerade Linie herrscht ebendarum in den Profilen vor. Die Stoß- und Lagerfugen der eng gesetzten Werkstücke machen sich stark geltend. Die kleinen Steine gestatten keine große Ausladung. Ein dürftiges Maß waltet in der Ornamentik. Andere Stileigenheiten hangen tatsächlich, wenn auch weniger notwendig, mit der Beschaffenheit des Stoffes zusammen. Man sucht auf dem ganzen bezeichneten Gebiete durch die Zusammenordnung der Formsteine und Ziegel, später durch farbige Glasierung, durch Malereien auf verputzten Flächen, oder durch einfachen Verputz an gewissen Gliedern, endlich durch eingepreßte Einzelzierate das Formgefühl zu befriedigen. Es wird wohl auch der Stein- und Ziegelbau gemischt: Sockel aus Granit, Mauern aus Ziegeln, Schmuckglieder aus Kalk- oder Sandstein. Merkwürdig ist ein überall erscheinendes romanisches Kapitäl aus einem Kegelausschnitt statt aus einem

Kugelausschnitt. Offenbar besitzt ein Backsteinbau im allgemeinen weniger jenes äußere Ansehen, welches den echten Monumentalbau kennzeichnet. Der Bruch- oder Haustein dagegen trägt seine naturwüchsige Kraft und Wucht selbst zur Schau, und indem er von der Kunst dennoch geformt und beherrscht wird, gibt er dem Bau das Ansehen von Größe oder sogar Erhabenheit.

Das Metall ist in der Baukunst mehr ein Hilfsstoff als ein eigentliches Konstruktionsmittel. Es dient meist bei untergeordneten Bauteilen oder zur Flächendekoration. Über letztere vgl. unten Nr 133 ff; näheres über die Bedeutung des modernen Eisenbaues unten Nr 485 f.

Zweiter Teil.

Erste Entwicklungsstufe der Architektur.

Erstes Kapitel.

Handwerkliche Grundlage der höheren Baukunst.

93. Die Bedeutung des Kunsthandwerkes für die schöne Baukunst hat Semper in seinem zweibändigen. Werke dargelegt: „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik" (2. Aufl. 1878/79). Am meisten kommt die Tektonik im engeren Sinne, d. h. die Zimmerei, in Betracht. Sie ist die Kunst, aus Stabwerk (mit und ohne Füllung) ein in sich festes, aber im ganzen bewegliches System aufzubauen. Das, was man eigentlich einen Bau nennt, nämlich der unbewegliche, bald auch monumental ausgestaltete Steinbau hat ja einen Vorgänger in einem zu verwandten Zwecken bestimmten Holzbau, ja im beweglichen Zeltbau, der uns geradezu wieder auf das Gebiet der Tektonik (im engeren Sinne) zurückführt. Allerdings ist es nicht richtig, daß der Wohnungsbau im beweglichen Geräte sein eigentliches Vorbild habe, d. h. daß die menschliche Wohnung nach dem Muster irgend eines Gerätes gestaltet worden sei. Aber die Gesetze der bauenden Tätigkeit, die in der menschlichen Vernunft wurzeln, wurden großenteils zuerst an den einfachsten Werken praktisch angewendet und näher ausgestaltet. Jedenfalls ist es für die theoretische Betrachtung bequemer, zuerst die einfacheren Gebilde der Menschenhand auf ihre Gesetze bzw. ihre Schönheit zu prüfen, weil so eine klarere Einsicht in die Elemente der Kunst vermittelt wird. Gelegentlich wird sogar ein Zurückgehen auf noch einfachere Leistungen als die der Zimmerei, nämlich auf die Werke der Töpferei und der Weberei, von Nutzen sein. Letztere stellt sich zunächst an die Seite der oben (S. 17 ff) betrachteten linearen und planimetrischen Gebilde, insofern die Schwere des Stoffes in der Weberei von geringerer Bedeutung ist; in der Töpferei hingegen, welche schon die stereometrische Raumabschließung kennt, finden auch die Gesetze der Statik eine erste Anwendung (oben S. 25 ff). Die Tektonik fügt nun noch das eine Moment hinzu, daß sie ein mehrfach

gegliedertes System aus Stäben zu beweglichen Gebilden aufbaut, wie die eigentliche Baukunst aus Balken oder vorwiegend aus Stein ihre unbeweglichen Werke. Die Baukunst zieht zur Ausstattung und Ausschmückung ihrer Werke die niederen Künste immer in ihren Dienst, so daß eine vollständige Abtrennung jedenfalls nicht möglich ist.

94. Die beiden Hauptwerke der Zimmerei sind der Rahmen mit seiner Füllung und die Stütze mit der gestützten Last. Als erstes Element dient der einfache Stab, der durch Geradlinigkeit und Glätte gefällig wird. Bei der Verbindung zweier Stäbe erinnert die rechtwinklige Neigung derselben zu einander an die horizontale und die vertikale Richtung, deren Kontrast als leicht faßbares, entschiedenes Verhältnis auch da befriedigt, wo es sich noch nicht um statische Verhältnisse handelt. Doch gesellen solche sich bei der Aufrichtung verbundener Stäbe sofort hinzu. Wird ein Paar Stäbe oder Balken in einem rechten oder schiefen Winkel zu einander aufgerichtet, so setzt die Schwerkraft sie in einen wirksamen Gegensatz; die Spannung erfordert nun oben in der Spitze des Winkels und unten in den Fußpunkten der Stäbe oder Balken einen festeren Halt. Wird dieser für das Auge wenigstens angedeutet, so freut dieses sich an der Spannung der Kräfte bei sicherem Gleichgewicht. Es handelt sich hier um Kleinigkeiten; aber die statische Wirkung eines ganzen Bauwerkes beruht doch schließlich auf der Sicherheit in der Zusammenfügung der Elemente. Das Spiel der Kräfte in einem solchen Stabwerk unterscheidet die Werke der Tektonik von denen der textilen Kunst; es macht sich stärker geltend, sobald durch einen dritten oder vierten Stab die Gestalt eines Rahmens vollständig und durch Verbindung vieler einzelner Stabwerke z. B. ein Dachstuhl fertig wird.

95. Wenn die textile Kunst (im umfassenderen Sinne genommen) Blumen zum Kranze reiht oder Fäden zum Bande webt oder auch Binsen ineinander flicht, so sind diese Gebilde an und für sich nicht zum Stehen oder Stützen geeignet, weil noch nicht ein ganz starres System entsteht, das in sich durchaus unverrückbar wäre wie tektonische Gebilde. Aber es kann, was die Schönheit anlangt, die Tektonik, sobald sie eine mehr als konstruktive Festigkeit und Angemessenheit anstrebt, kaum etwas Besseres tun, als die Motive der textilen Kunst unter gebührender Beachtung der neuen Verhältnisse, unter denen sie selbst arbeitet, auf ihre Gebilde übertragen, also auf den Rahmen die schnur-, band- und saumartigen Zierate der Weberei. Doch darüber weiter unten, wo gezeigt werden wird, in welchem Umfange die ganze Architektur auf die textilen Dekorationsmotive angewiesen ist. Die aufgerichteten Gebilde der Tektonik haben auch ein Verwandtschaftsverhältnis zu den Werken der Töpferkunst (Keramik); sie teilen mit ihnen die Richtung und Gliederung nach oben und die dadurch bedingte Richtung der Dekoration, nicht zum wenigsten aber die statischen Gesetze des Aufbaues.

Die Regeln der Kunst gründen nämlich in wenigen allgemeinen Anschauungen, die unter gleichen Umständen eine gleiche, unter ähnlichen Umständen eine ähnliche Anwendung finden, ohne daß darum immer an eine eigentliche Entlehnung und Übertragung aus einer Kunst auf die andere zu denken wäre.

96. Das Bemerkenswerteste bei den Werken der Tektonik ist also die Beziehung derselben auf die Schwerkraft; in der Regel werden sie ja emporgerichtet oder dienen sogar zur Unterstützung. Damit hängt die Symmetrie der rechten und linken Seite solcher Gebilde aufs engste zusammen. Das stehende Dreieck ist also ein gleichschenkeliges, meist um so steiler aufgerichtet, je mehr die statische Rücksicht sich geltend macht. Das Viereck wird zum stehenden Rechteck, in welchem wir dann unwillkürlich ein der Schwerkraft entgegenwirkendes Streben erkennen. Wir haben hier eine Art primitiver Symbolik. Auch ein gleichseitiges Dreieck und sogar ein Dreieck mit einem stumpfen Winkel am Scheitel enthält immer in der nach oben weisenden Spitze die Andeutung des Emporstrebens. Dagegen ist ein Quadrat statisch indifferent; ebenso ein Kreis, ein regelmäßiges Vieleck. Solchen Gebilden mischt man daher füglich andere, entschieden aufstrebende bei. Ein rechtwinkliges Dreieck kann seinen rechten Winkel auch an der horizontalen Grundlinie haben; aber es wirkt dann ästhetisch nicht so fast als Dreieck, sondern mehr als Winkelhaken. Liegende Gebilde, z. B. Rechtecke oder Zylinder, erhalten ihre Bedeutung nach der horizontalen Richtung zur saumartigen Umgürtung eines größeren Werkes. In dem Falle endlich, wo etwa ein Dreieck mit einer Spitze nach unten gerichtet ist, kennzeichnet es sich als herabhangend und der Schwerkraft folgend, nicht ihr widerstrebend.

97. Mit der statischen Bedeutung eines Rahmenwerkes verbindet sich die Geschlossenheit eines starren Systems, wodurch es eigentlich zum tektonischen Rahmen im engeren Sinne wird. In dieser unverrückbaren Festigkeit sehen wir wieder unwillkürlich eine physische Kraft tätig. Jede Seite, etwa eines Dreiecks, hat an und für sich die gleiche Bedeutung; dennoch aber erweist, sobald es aufgerichtet wird, die Grundlinie sich als wirksamer, da sie zugleich den Seitendruck der aufgerichteten Teile zu überwinden hat. Erst durch den Druck von oben werden auch diese an der Spitze stärker gespannt.

98. Eine dritte Funktion rahmenförmiger Gebilde besteht in der Einfassung der Mitte. Eine Kraftwirkung macht sich hier an und für sich so wenig bemerklich wie beim Saum eines Gewebes. Eigentlich tektonische Bedeutung kann da erst eine straff eingespannte Füllung geben, die dann mit dem umschließenden Rahmen zusammen wieder ein festes System bildet, so daß die Umrahmung in der Füllung und diese in dem Rahmen Widerstandskraft erkennen läßt. So ist es z. B. bei einer Tür oder einem Schranke; es entsteht ein solcher räumlicher Ein- und Abschluß, welcher durch

sein festes Gefüge sich als wirkend und gegenwirkend erweist. Der Füllung gegenüber muß nun, um dem ästhetischen Gesetze zu genügen, der Rahmen als das Stärkere hervortreten; daher der erhöhte Sims, der, nach innen zonenartig abgedacht, seine ganze Kraft einwärts zu sammeln scheint und zugleich die Vorderseite oder bei liegendem Rahmen die obere Seite als solche auszeichnet. Man nennt diese verzierende und schützende Einfassung die Verkleidung (Antepagment). Schwebt der liegende Rahmen über dem Beschauer, so hat er die Simsverkleidung natürlich unten; die Auffassung des Rahmens ist dann so, daß von der Mitte aus ein neues Oben und Unten gerechnet wird, ein Umstand, welcher für die Dekoration zu beachten ist.

99. Die Füllung eines Rahmens kann selbst ein vielfältiges Rahmenwerk, d. h. ein Gitter bilden. Dieses wird nun wieder zum Ausdruck gesteigerter Kraft, zumal wenn die Spitzen der Gitterstäbe nach außen vorspringen. Manchmal sind in einem größeren Gefüge diese Vorsprünge allein sichtbar (z. B. Balkenköpfe); sie weisen dann auf das feste innere Stabwerk zurück, oder sind auch bloße Symbole, welche die Phantasie beschäftigen, je nachdem sie entweder zu wirklichen Trägern werden oder hieran nur leise erinnern. Natürlich kann ein Gitter oder Rost als zusammengesetzter Rahmen auch eine erhöhte abschließende Einfassung haben.

100. Die schräge Stellung eines Rahmens oder Rostes kann nur schwer eine ästhetische Wirkung tun, weil unsere Anschauung bei Raumgebilden jeder Art, selbst den rein mathematischen, die entschiedene vertikale oder horizontale Stellung, d. h. ein ausgesprochenes statisches Verhalten erkennen will. Das kommt offenbar daher, weil wir alles nach der eigenen Person beurteilen; da es also für uns nur eine normale Ruhe in der horizontalen Lage und eine normale Aufrichtung in der vertikalen Richtung gibt, so finden wir in den Dingen außer uns alles Schräge, sofern es als solches nicht besonders begründet ist, ungehörig und unschön, zumal wenn dieselbe Schwerkraft, die uns beherrscht, auch dort ihre Geltung beansprucht.

101. Bei der Unterstützung eines Gebildes durch ein anderes wollen die Gesetze der Schwerkraft um so mehr berücksichtigt werden, je mehr man selbstverständlich bei den Stützen an Material zu sparen sucht. Ein liegender Rahmen muß entweder den Boden zur Grundlage haben oder an wenigstens drei Punkten mit dem Boden in Verbindung stehen, um sicher emporgehoben zu ruhen. Ein stehender Rahmen hat im allgemeinen kein stabiles Gleichgewicht, bekommt es aber, wenn er mit einem andern durch Sparren verbunden, auf einem horizontalen Rahmen aufliegt und mit diesem zusammen unterstützt wird, wie es z. B. beim Dachstuhl der Fall ist. Das Stützwerk muß aber selbst wieder im stabilen Gleichgewicht erhalten und darum in wenigstens drei Punkten unterstützt werden. So ergibt sich, daß überhaupt zur Unterstützung (wenn nicht geradezu eine zusammenhängende Fläche dient)

ein fest gespanntes Rahmenwerk erfordert wird, solange die Stütze nicht in den Boden selbst eingelassen ist. Ein Dreifuß genügt als Stütze, wenn die drei Füße zu einem unverschiebbaren System verbunden sind und eine der Last entsprechende Grundfläche umschließen. Der Schönheit wie der Sicherheit entspricht es, wenn bei drei- oder mehrfüßigen Stützen die Grundfläche ein regelmäßiges Dreieck oder Vieleck bildet und die Schwerpunktslinie in den mathematischen Mittelpunkt derselben fällt. Ganz angemessen kann in der Schwerpunktslinie selbst eine weitere Stütze eingefügt werden.

102. Nimmt man nun zu diesem Stützwerk die Last hinzu, so läßt sich nur noch ein dreifaches zur struktiven Vollendung des ganzen tektonischen Werkes wünschen: daß die Last sich in gefälliger Weise mit dem Stützwerke zu einer Einheit verbinde; daß sie nicht in auffallendem Mißverhältnis zu der Tragfähigkeit desselben stehe, sondern gleichsam die ganze Kraft herausfordere und aufwiege; daß endlich das ganze System von Last und Stütze etwa noch durch ein beide krönendes Glied (ein Dach, unter Umständen eine flache überragende Platte, bei den kleinsten Gebilden einen Deckel) abgeschlossen werde. Sobald, wie immer bei der Baukunst, die Stützen im Boden oder im Unterbau feststehen, treten einige Änderungen ein, die ebendamit gegeben sind; im wesentlichen bleibt aber der Aufbau derselbe. Es macht auch keinen wesentlichen Unterschied, ob der Handwerker wirklich in Holz oder in einem andern Material nach dem Gesetze der Tektonik arbeitet.

103. Wie die höhere konstruktive, so hat auch die höhere dekorative Kunst sich zuerst im Handwerk (Weberei, Töpferei, Tektonik) versucht und geschult. Es gilt für dieselbe folgendes höchste Gesetz: daß 1. die natürlichen Eigenschaften des Stoffes (ob Faden, ob Ton, ob Holz, Eisen oder Stein) beachtet, 2. die innere Konstruktion des Werkes näher ausgeprägt, 3. die Bedeutung des Ganzen gefällig angedeutet werde. Letzteres kann nun auch durch herkömmliche oder verständig gewählte Symbole geschehen.

104. Der Stoff bedingt wenigstens teilweise sowohl die Konstruktion als die Dekoration. Allerdings liegt in dem materiellen Substrat des Kunstwerkes, Holz, Stein oder Eisen, keineswegs das eigentliche Wesen der Kunst begründet; auch nicht des Kunsthandwerkes, insofern es an der Kunst teilhat; denn die Schönheit erscheint in der Form und ist vor allem eine Ausstrahlung der Idee, nicht des Stoffes. Nichtsdestoweniger aber haften Erscheinung und Idee an dem Stoffe, dessen Eigenschaften wirksam bleiben. Die Idee der Festigkeit oder der Weichheit z. B. wird vom Stoffe getragen; in der Form wirkt die Textur und Farbe des Geformten mit. Die Kunst ist also zwar nicht in ihren allgemeinen Gesetzen, aber doch in der Ausführung und somit auch in den Modifikationen jener Gesetze, von dem ge-

wählten Stoffe abhängig; die Unterschiede der Künste und Kunstzweige untereinander ergeben sich gerade zu einem großen Teil aus der Verschiedenheit der Darstellungsmittel. Der Künstler wird somit die günstigen und ungünstigen Eigenschaften seines Materials genau zu kennen suchen und zu nützen wissen; ich sage, er wird auch die ungünstigen zu nützen wissen, da manche Eigenschaften, die durch sich selbst zur Ausprägung der Schönheit ungeeignet sind, dem Künstler doch Anlaß zu allerhand sinnigen Erfindungen geben können.

Da ferner jedes Werk, soviel möglich, sich einheitlich gestalten soll, so wird die innere Anlage desselben sich in entsprechenden Formen und Farben nach außen kundgeben, nicht aber sich unter einer fremden, erborgten Erscheinung verhüllen. Die schmückenden Teile dürfen also keine Selbständigkeit beanspruchen, sondern werden den konstruktiven zu dienen, aus ihnen zu erblühen scheinen. Das ist die erste und nächste Bestimmung derselben.

Indessen, da doch die Form durch alle andern Mittel schließlich nur die einheitliche Idee des Werkes, den Sinn und Zweck des Ganzen auszuprägen sucht, so werden gelegentlich auch einige außer dem Stoffe und der Konstruktion liegende Mittel für ihre allgemeine Aufgabe verwendet werden. Die Form wird sich alsdann zwar nicht in Widerspruch mit Stoff und Konstruktion setzen, aber doch diese ergänzen, um die Wirkung der Schönheit zu vollenden. Nicht alles ist also leerer Schein und störendes Beiwerk, was aus der inneren Beschaffenheit und Anlage nicht unmittelbar hervorwächst; es darf dem Werke (wenn auch erst in zweiter Linie) alles das auch von außen angegliedert werden, was geeignet ist, die Wirkung der Gesamtidee zu erhöhen. Dahin gehört nicht nur die maßvolle Verwendung der Farbe oder der Verkleidung, sondern gehören auch Ornamentglieder, schmückende Aufsätze u. dgl.

Selbst die Symbolik, d. h. die weit über den nächsten Sinn der Formen in das Reich der Vorstellung hinaus weisende Zeichensprache, hat ihre gute Berechtigung. Sie ist zuweilen so natürlich, daß ein jeder sie sofort versteht und fordert; so z. B. sind wir durch die Betrachtung der organischen Welt so gewöhnt, in der Aufrichtung eines Gegenstandes ein Streben nach oben zu erkennen, daß nun auch bei leblosen Dingen, wenn nicht besondere Gründe das Gegenteil rechtfertigen, die vertikale Richtung uns wie ein gefälliges Emporstreben besser gefällt als die an die untätige Ruhe erinnernde horizontale Lage. Wer würde es dulden, daß die Fenster mit der längeren Seite horizontal gelegt würden? Diese Symbolik hat nun aber ein sehr viel weiteres Gebiet, und auch dieses ist ihr wenigstens grundsätzlich nicht abzusprechen.

Die allem Schmucke zu Grunde liegenden Anschauungen sind aus der Kleidung des Menschen, insofern sie ästhetischen Zwecken dient, sowie aus der Bemalung der Haut, welche bei so vielen Völkern angetroffen wird, leicht abzulesen. Beide

sind dann am angemessensten, wenn sie sich an die Gestalt bzw. die Gliederung des Körpers und die Farbe der Haut, an die Stellung und Bewegung der Glieder oder der Muskeln anschließen; ferner, wenn sie an sich gefällig, einheitlich und irgendwie bedeutsam sind. Auch die Tätowierung erinnert ja durch die Verschlingung der Linien und Striche öfter an das Gewebe der Haut, folgt der Lage der Muskeln oder bezeichnet selbst deren Tätigkeit und will durch eine Gesamtstimmung wirken. In der festtäglichen bürgerlichen Tracht, in der Bewaffnung des Kriegers und nicht minder in der priesterlichen Kleidung sind von jeher ähnliche Rücksichten maßgebend gewesen. Gerade die zur Verhüllung oder Überdeckung dienenden Mittel lassen doch der Beschaffenheit des Verdeckten ihr Recht widerfahren; sie wollen nur zugleich durch eine angemessene Ergänzung die Schönheit und Bedeutung steigern.

105. Der Stoff bildet den Untergrund des Ornamentes und muß sich zu diesem wie der Hintergrund eines Gemäldes zu dem Bilde selbst verhalten. Er wirkt also auch durch seine besondere Beschaffenheit, sein Aussehen und seinen Stimmungscharakter, durch seine Gestalt und Gliederung teils bestimmend teils nachhelfend auf den Schmuck ein, den er zu tragen hat. Wenn aber der Hintergrund in der Malerei sich dem Dargestellten durchaus unterordnet, so macht sich in der Baukunst, die wesentlich nur durch anorganische Formen wirkt, der Stoff viel stärker geltend. Das muß auch schon auf die Gebilde der Tektonik und anderer Handwerkskünste angewendet werden. Welch ein Unterschied ist bei Möbeln, Türen, Bilderrahmen u. dgl. zwischen Tannen-, Eichen-, Nußbaum- und Mahagoniholz! Textur, Glätte und Farbe der Steinarten sind ebensowenig gleichgültig. Die Metalltechnik muß erst recht, sobald die Schönheit des Werkes in Frage kommt, mit den natürlichen Eigenschaften des Materials rechnen. Auch die Nachhilfe durch Polieren und Färben hat in den Kunsthandwerken oft nur die Aufgabe, die Vorzüge des Materials zu verstärken.

Nichtsdestoweniger erinnert der Stoff meist sehr aufdringlich an die praktische Bestimmung des Werkes und die aufgewandte mechanische Arbeit, oder es sind hervorstechende Vorzüge überhaupt in demselben nicht vorhanden, oder das Material scheint für sich allein nicht fest genug; so gewinnt denn die Bekleidung eine selbständige Bedeutung. Der Schmuck gesellt sich nun äußerlich dem Substrat, das beinahe zum mechanischen Träger herabsinkt, in der Weise zu, daß er selbst vorwiegend Schöpfer der Schönheit wird. Oft schließt er sich doch wenigstens an die Konstruktion der materiellen Unterlage eng an oder gibt ihr weitere Festigkeit.

106. Um dies an einem Beispiele zu erläutern, kann auf die Kirchentüren hingewiesen werden[1]. Diese wurden zunächst bloß zum festen Verschlusse aus schmucklosen Holzbohlen hergestellt. Bald aber bekleidete man die Unterlage mit Erzplatten, auf welchen leichter schöne Zierate oder Bildwerke angebracht werden konnten. Mit den Fortschritten der Schmiede- und

[1] Vgl. Atz, Die christliche Kunst u. d. W. „Türe".

Schlosserkunst verwendete man in derselben Weise das Eisen. Ja das Eisen verdeckte oder verdrängte manchmal das Holz, wie so oft in der Plastik das bekleidende Metall den überdeckten Kern. Mit dem unansehnlichen Eisenbeschlag wußte man aber doch einen herrlichen Schmuck zu erzielen, indem man die in erster Linie als (horizontale) Befestigungsbänder dienenden Streifen aus getriebenem Eisen in künstlerische Ornamente aller Art sich verzweigen und selbst die symmetrisch geordneten Nägel als Schmuck dienen ließ. Man kehrte nach der Ausbildung der Schnitzkunst gern zu den ursprünglichen Holztüren zurück, weil man diese nicht nur nach der Art der Metalltüren mit Mustern in aufgelegtem Gitterwerk von Brettern und Stäben, in Rosetten und andern linearen Figuren, in Nägeln usw., sondern auch auf das reichste mit bildnerischem Schnitzwerk versehen und obendrein bemalen konnte. Der Verschluß der Türe lud noch besonders zur Verzierung ein. Außerdem nahmen der Rahmen, der Sturz und das Bogenfeld, endlich der Mittelpfosten mehrflügliger Eingänge daran teil. Die kostbarste Verkleidung der Kirchentüren bestand endlich in Silber oder Gold. Auf die Haupttüre von St Peter in Rom verwendete Papst Honorius I. 975 Pfund Silber.

107. Der Umstand, daß in südlichen Gegenden von jeher auch an den äußeren Zugängen zur Sommerszeit Teppiche statt der festen Verschlüsse dienen müssen, erinnert daran, daß die stilistischen Gesetze für beide verwandt sind. Es begegnen sich also hier die textile Kunst und die Tektonik. Wie bei dem Teppich, so machen sich in unserem Falle vorzugsweise zwei Grundsätze geltend: in der Richtung von links nach rechts gilt für die Konstruktion wie für die Dekoration das Gesetz der Symmetrie, dagegen in der Richtung von unten nach oben das der Proportionalität, d. h. eines freieren ästhetischen Verhältnisses, welches bei jedem Unten und Oben als Entwicklung oder als eine Art von Streben empfunden wird. Die symmetrische Behandlung der Türbekleidung, ob sie nun in aufgehefteten oder in aufgemalten linearen oder bildlichen Verzierungen besteht, ist ganz unerläßlich, da das Auge sie gebieterisch verlangt. Es werden also der Türflügel und der Rahmen eine gleiche oder sehr ähnliche Gliederung der Ornamente zur linken und zur rechten Seite aufweisen, und bei der Teilung des Eingangs durch einen Mittelpfosten wird eine umfassendere Symmetrie die beiden Flügel unter das gleiche Gesetz stellen. Ebenso kann auch das Bogenfeld über dem Eingang nach keiner andern Regel behandelt werden. Das ist aber so selbstverständlich, daß kaum dagegen gefehlt wird. Wichtiger ist das Gesetz der proportionalen Entwicklung von unten nach oben: daß alles sich aufrichte, pyramidalisch zuspitze, verschmälere, verschönere. Auch aus diesem rein ästhetischen Grunde hat die Türe notwendig eine größere Höhe als Breite und verjüngt sich gern in einem Bogen- oder Giebelfeld; ja bei

den Alten waren die Pfosten gar oft von unten auf leicht geneigt. Dasselbe Prinzip der Verjüngung kommt zu seinem Rechte bei der horizontalen Teilung der Türflächen durch bandförmige oder figürliche Bekleidung; soweit nicht der praktische Zweck ein anderes fordert, will das Auge in den einzelnen Feldern wiederum die Entwicklungsart der Organismen, nämlich von unten nach oben, erkennen. Die Entfaltung einer Kunstform darf also nicht in der Richtung der Schwere erfolgen, zumal wenn gar noch Organisches als Schmuck verwendet wird.

108. Wie ein Gewebe als Einheit gekennzeichnet wird durch Saum, Band und Naht, die je als Einfassung oder Zusammenschluß oder Fuge geschmückt werden, so scheiden sich bei dem Türverschluß die Einfassung als solche, ferner der Rahmen gegen die Füllung, endlich die lotrecht oder wagerecht die Fläche durchkreuzenden Stücke ab. Die Einzelfelder der Füllung treten wieder als kleinere Ganze hervor. Die einfassenden Teile erscheinen durch Erhöhung als die stärkeren, wie sie auch in der Tat das System noch viel entschiedener, als der Saum das Gewebe, zusammenhalten. Zur Vermittlung mit den tieferen, inneren Teilen bietet sich von selbst die simsartige Verzierung dar. Die Füllung kann aus der Vertiefung wieder etwas hervortreten, damit sie aus ihrer Passivität gleichsam zu der ihr eigenen Bedeutung emporgehoben werde. Diese aber besteht darin, daß die Füllung zur Aufnahme von größerem Schmucke, z. B. Bildwerk, Raum läßt und, da sie keine besondere Arbeit zu leisten scheint, dafür auch geeigneter ist. In dieser Beziehung hat das Bogenfeld oder Giebeldreieck über dem Eingang eine ähnliche Aufgabe. Dagegen bleibt in den struktiv wirkenden Teilen (des Rahmens) die Aufmerksamkeit gerade auf diesen ihren Charakter gerichtet, abgesehen davon, daß sie nur wenig Raum zur Verfügung stellen; sie haben den Charakter des Tätigen und Dienenden und nehmen daher auf die Struktur oder deren Richtung

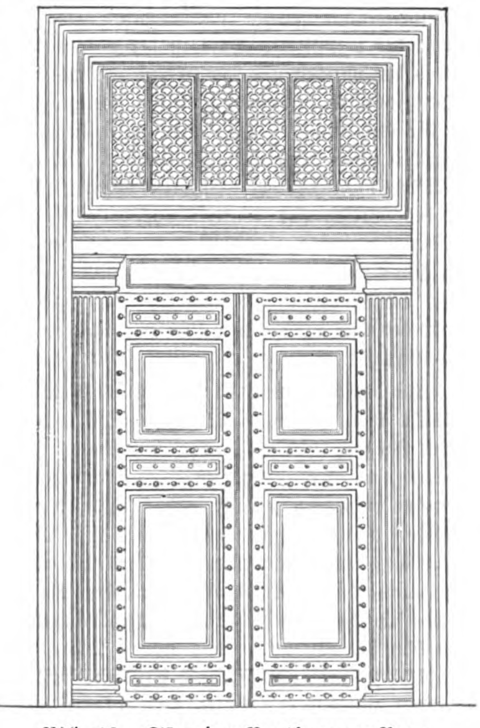


Bild 12. Türe des Pantheon zu Rom.

bezügliche Ornamente am liebsten auf. Die Zierate verlaufen also in der Richtung der Friese selbst und müssen in ihrer Gestalt für diese mindestens indifferent sein, wenn sie als Punkte und Linien kein Oben und Unten aufweisen; besser jedoch entsprechen sie in Gestalt und Richtung den Streifen, auf welchen sie angebracht sind, ohne ihre Bestimmung, die Füllung einzufassen, zu verleugnen. Auf den senkrechten Schenkeln geht die Richtung von unten nach oben, auf den wagerechten Friesen beiderseits zur Mitte hin, weil eine andere Bewegung (nach einer Seite oder von der Mitte nach beiden Seiten hin) widersinnig wäre. (Vgl. die Türen des Pantheon [Bild 12, S. 69] und von S. Sabina in Rom [Tafel 2].) Bei runden Rahmen ergibt sich die Beziehung auf die eingefaßte Mitte als das Unten ganz natürlich; wenn also die Verzierungen des Rahmens ein Oben und Unten haben, wie etwa Blätter, so müssen diese die Spitzen nach außen kehren. Wie der Rahmen des Türflügels muß selbstverständlich auch die Einfassung der Türöffnung aufgefaßt werden.

Die eben erwähnte Türe des altrömischen Pantheon zeigt den Metallstil in klassischer Einfachheit. Die Flügel mit den Pilastern sind aus Erz gebildet, während Pfosten, Sturz und Schwelle aus Marmor bestehen. Die drei Motive: das vertikale Emporstreben, das horizontale Zusammenfassen und das umgebende Einschließen, sind in ansprechendster Weise zum Ausdruck gekommen. Das Aufstreben ist in dem Verhältnis der eigentlichen Türe zu der oberen vergitterten Lichtöffnung, in dem Verhältnis der unteren und der oberen Türfüllungen zu einander und in deren rechteckiger Form zu erkennen; auch die Zerlegung des oberen Teiles in schmale Rechtecke und die Gliederung der Pilaster weist darauf hin. In der horizontalen Richtung herrscht dagegen volle Symmetrie der Teile, wie es notwendig wäre, auch wenn sich die Türe nicht in zwei Flügeln öffnete. Der Nagelbeschlag läßt an die Festigkeit des Verschlusses denken; auch alle Zierknöpfe erinnern mit den andeutenden Punkten an die horizontale Erstreckung der Friese. Endlich ist das Ganze, wie auch jedes Feld, würdig umrahmt und die Umrahmung mit den inneren Teilen durch Simsgliederung verbunden. Es sind also die einfachsten gesunden Regeln der Anordnung maßgebend gewesen, und eben das begründet eine schlichte klassische Schönheit.

An der Türe von S. Sabina in Rom läßt sich die Holztechnik einer frühen, vielleicht noch der vorromanischen Zeit beobachten. Unsere Abbildung zeigt den rechten Flügel, nur daß oben und unten je zwei kleine Felder von der Höhe der mittleren, unten aber noch zwei große und ebensoviele kleine, meist leere Felder in Gedanken zu ergänzen sind, so daß also jeder Türflügel sechs größere und acht kleinere Felder in gefälliger Anordnung aufweist. Die durch die Rechtecke der großen Felder angedeutete Richtung nach oben ist bei dem einzelnen Flügel sehr ausgesprochen; aber auch die ganze breite Doppeltüre ist viel höher als breit. Alle nicht ohne Geschick in Zypressenholztafeln eingeschnitzten Bilder stehen natürlich aufrecht und entwickeln sich von unten nach oben. Die großen sind in dieser Richtung noch aus Teilgruppen zusammengesetzt. Erhöhte, mit Blumengewinden ornamentierte Einfassungen aus anderem Holze sind aufgeheftet. Die kleinen Felder wirken in ihrer Gesamtheit wie horizontale Friese, so daß die vertikale und die horizontale Richtung

Altchristliche Holztüre von S. Sabina zu Rom. Rechter Flügel. S. 70.



sich in verwandter Weise geltend machen. Der Inhalt der Bilder ist die Verherrlichung Christi, wozu auch Darstellungen aus dem Alten Testamente dienen müssen. Die jetzige Anordnung der Szenen ist sicher nicht die ursprüngliche, und mehrere Tafeln sind verloren gegangen: wie es scheint, so viele, als wir leere Felder zählen. Auf unserer Abbildung sind die größeren Darstellungen sehr bedeutsam. Von den unteren, vorbildlichen schildert die zur linken Seite die Befreiung des Volkes Gottes aus Ägypten: Moses bedroht den Pharao mit den von Gott zu verhängenden Strafen, als deren Sinnbild sich zwischen beiden ein Schlangenpaar aufbäumt (Ex 7, 10); darüber in demselben Felde ziehen die Israeliten glücklich durch das Rote Meer, indes die Ägypter ertrinken; ganz oben sieht man die Feuersäule und einen Engel, welche dem Zuge der Geretteten den Weg weisen, außerdem die Hand Gottes, die solche Wunder gewirkt hat. Ist die Rettung aus Ägypten ein Sinnbild der Erlösung, so können wir in dem großen Bilde oben links die Erfüllung des Sinnbildes erkennen: es ist die Himmelfahrt des Herrn, mit der er seine irdische Laufbahn abschließt; vier Apostel sind Zeugen, wie ihr Meister zur Höhe steigt und von drei Engeln aufgenommen wird. Man kann die beiden andern großen Bilder in ein ähnliches Verhältnis bringen. Unten nämlich fährt Elias auf einem mit Rossen bespannten Wagen zum Himmel, indes Elisäus und zwei andere Zeugen von Staunen ganz überwältigt sind. In dem oberen Bilde steht nun die Kirche Christi vor uns, die voll Bewunderung, Vertrauen und Sehnsucht zu dem bereits über dem Firmamente (über Sonne, Mond und Sternen) in der Glorie thronenden Heiland aufschauen. Dieser ist als König der Ewigkeit von einem Kreis umgeben und scheint mit triumphierender Gebärde zu sprechen: Ego sum Alpha et Omega; in der Linken hält er außerdem eine Rolle mit dem sinnreichen Ichthys. Die Symbole der Evangelisten schließen sich im Viereck an das Kreissymbol an. So bleibt denn der Herr immer noch der König seiner Kirche. Daher blickt diese, als weibliche Gestalt, so hoffnungsvoll und sehnsüchtig hinauf, und halten Petrus und Paulus, die Apostelfürsten, das Zeichen des siegreichen Kreuzes hoch empor. — So sinnvoll sind die Füllungen der Türe für den bildlichen Schmuck ausgenützt worden.

* * *

109. Wir haben schon soeben, als vom Beschlag der Türen die Rede war, den Metallarbeiter Hand in Hand mit dem Holzarbeiter gehen sehen. Überblicken wir kurz die Dienste, welche er der Baukunst überhaupt zu leisten vermag. Im allgemeinen hilft er mehr wie der Schreiner zum inneren Ausbau, als wie der Zimmermann zu größeren Konstruktionen mit. Das letztere ist indes nicht ausgeschlossen, zumal in der Zeit der vollendeten Technik. Eine großartige Verwendung findet das Eisen in unserer Zeit im Brückenbau (Überbau und teilweise auch Pfeiler und Fundamente), in Bahnhofshallen, Fabriken und Ausstellungsgebäuden. Stützen, Decken und Dächer in den verschiedensten Bauten werden nicht selten zur Verminderung der Feuersgefahr, zur Ersparung an Raum, Geld und Zeit, zur Erzielung größerer Abmessungen der Bauteile und sowohl dem Holz als dem Stein gegenüber wegen der größeren Druck- oder Zugfestigkeit aus Eisen hergestellt. Gußeisen hat ja, wie schon früher bemerkt wurde, eine

außerordentliche Druckfestigkeit bei stetiger, ruhender Belastung; Schmiedeeisen dauert bei Zug und Erschütterung ungleich besser als Holz. Mit der ästhetischen Wirkung und der künstlerischen Formbarkeit des Eisens ist es jedoch nicht günstig bestellt. Nicht einmal mit der Dauerhaftigkeit, sofern es sich um ungewöhnlich lange Perioden handelt; aus dem Altertum blieb von Eisenarbeiten wenig mehr übrig. Ein guter Anstrich widersteht freilich den Witterungsverhältnissen und dem Roste lange. Die Verwendung im Ingenieurwesen und im Hochbau hat übrigens auf den Stil der betreffenden Bauten einen merklichen Einfluß, indem sie weitspannende Konstruktionen u. dgl. ermöglicht.

110. Viel bedeutender wurde aber das Eisen als Hilfsmaterial für die Steinbaukunst. Hier gesellen sich zu ihm noch die übrigen Metalle. Nicht nur eignet sich das Eisen zu Treppen, ausladenden Stützen, Türen usw., sondern vor allem bietet sich bald das Eisen bald ein edleres Metall zur Verkleidung einzelner Bauteile und zum Schmucke überhaupt dar. Ja in dieser Rolle hat es, wie später klarer werden wird, die bedeutende Aufgabe erfüllt, den älteren Holzstil in den Steinstil hinüberzuführen.

Das gegossene Metall, Eisen und besonders Bronze, gibt sich zur Ausgestaltung in jeder gewünschten, auch in sehr zierlicher Form willig her. Es kann durch Hämmern, Löten usw. noch weiter bearbeitet werden. Im großen ergeben sich bei dieser Technik die überaus tragfähigen, fürs Auge starren und dicken Hohlkörper, im kleinen die durch aufgenietete und aufgelötete Beiwerke ergänzten Schmuckgegenstände. Die Kunst, glühende Metalle durch Schmieden zu formen, durch Schweißen oder Löten zu verbinden und durch diese Verbindung wie auch durch Nieten teils mechanische teils ästhetische Vorteile zu erzielen, eröffnet der Schmiede- und Schlosserarbeit ein weites Feld und erhebt sie zu hoher Bedeutung, nicht zum mindesten auch im Dienste der Architektur. Gitter, Kandelaber, Türbeschläge, Schlösser und anderes, was zur Ausstattung gehört, wurden besonders in der gotischen Periode mit hoher Kunst aus Eisen gearbeitet[1].

111. Seit dem frühesten Altertum aber war die metallische Flächendekoration in Übung. Hier muß sich das Metall gefallen lassen, gelegentlich zu Blechen, Ringen, Ketten und Fäden gedehnt und gestreckt zu werden. Die weicheren und edleren Metalle, Silber und Gold nicht ausgenommen, finden eine weitgehende Verwendung. Treiben, Pressen, Graben, Einlegen, Schmelzen, Aufheften, Vergolden, Musterung und Färbung begründen hier verschiedene Kunstzweige, die alle der höheren Baukunst bei der Ausstattung der Innenräume zu gute kommen. Der jedesmalige Stil richtet sich nach der Beschaffenheit und teilweise nach dem Ursprung und der Tradition einer

---

[1] Vgl. Viollet-le-Duc u. d. W. Serrurerie.

Technik, nicht minder aber nach der Aufgabe, welche sie in der Anwendung auf diesen oder jenen Bauteil zu erfüllen hat.

* * *

112. Endlich kommen wir auf das Maurerhandwerk als die letzte Vorstufe der schönen und monumentalen Architektur zu sprechen. Es darf auch darum an letzter Stelle behandelt werden, weil der Steinbau den Holzbau und in gewissem Grade den metallbekleideten Holzbau der Zeit nach voraussetzt, wie unten klar werden wird (Nr 133 ff). Die Steinkonstruktion entlehnt ihren Stil (in dem schon oben Nr 93 bezeichneten Sinne) teils der Tektonik teils der Metalltechnik, überholt dann aber beide durch ihren monumentalen Charakter der Größe und Festigkeit, Höhe und Geräumigkeit.

Das Material der Bautechnik ist die Erde bzw. ein erdartiger Stoff, im Gegensatz zum Metall und zum Holz. Somit beginnt ihre Tätigkeit bereits mit der Bodenerhöhung zu einem dauernden und gleichsam monumentalen Werk oder Denkmal. Sodann wird ein frei aufsteigender, kühnerer Bau mit besseren Mitteln versucht. Solch ein Aufbau dient entweder zur dauernden Erinnerung an ein wichtiges Ereignis oder als Mittelpunkt des sozialen bzw. des religiösen Lebens. Wollen wir gleich die zur wesentlichsten Charakteristik eines solchen Werkes gehörigen Teile nennen, so wird sich auf einer ganz festen Grundlage aus Erde und Stein, welche der Eigenart der neuen Technik angehört, ein tektonischer Aufsatz erheben, sei es daß dieser wirklich aus Holz, sei es daß er aus härterem Stoff nach den Gesetzen der Zimmerei konstruiert ist. So entstehen, sobald sie irgendwie der Baukunst angehören, Herd und Hütte, Altar und Heiligtum, Grab- und Ehrendenkmal. Die Erhebung über die Bodenfläche und die Festigkeit sind nicht minder symbolisch als unmittelbar zweckdienlich. Die Steigerung der Bedeutung durch künstlerischen Schmuck ist dabei ebenso natürlich wie die nur zeitweilige Verzierung mit Laub, Blumen, Fahnen. Der auf Festigkeit, Mächtigkeit und Dauer berechnete Aufbau mit denselben Mitteln, die der Natur zur Auftürmung der Gebirge dienen, bleibt das Eigenartigste der Konstruktion; in dieser wird aber durch eine bewußte Verkörperung der Gesetze des denkenden Geistes und die Anwendung der Holz- und Metalltechnik auf das Steingemäuer doch die Natur selbst weit überholt.

113. Aus dem Gesagten folgt, daß zunächst im Unterbau die neue Technik ihre Aufgabe zu lösen hat. Dieser scheint durch seine unmittelbare Verbindung mit der festen Erde deren Solidität nachbilden zu sollen und erheischt als Träger der oberen Teile eine ausnehmende, gerade dem Stein eigene Tragfähigkeit. Stärke der Werkstücke ist hier so durchaus an ihrem Platze, daß sie als dekoratives Kunstmittel auf Gegenstände der Plastik übertragen wird, sobald denselben ein monumentaler Charakter erteilt werden

soll. Als Krösos einen goldenen Löwen nach Delphi stiftete, gab er ihm einen Untersatz von goldenen Quadern (Aelian., Var. Hist. 12, 62).

Die Festigkeit eines Mauerbaues ist nun vorwiegend eine rückwirkende Druckfestigkeit in der Richtung von unten nach oben; allein es muß doch auch die absolute Festigkeit, mit Rücksicht auf eine seitliche Verschiebung der Steine, in Betracht gezogen werden. Im übrigen trägt das Mauerwerk des Unterbaues das Gepräge eines mechanischen (mineralogischen) Kräftesystems, ohne daß eine merkliche Gliederung und Entwicklung nach Art eines Organismus auch nur angedeutet würde. Jedes Werkstück hat wesentlich nur die eine, immer gleiche Funktion des Gegendruckes gegenüber der aufliegenden Last. Die Gesetze des Steingefüges entsprechen gewissermaßen denen der mineralogischen Kristallisation, bei welcher rhythmische Einerleiheit und bestimmte Abgeschlossenheit des Systems vorherrschen. So beim Unterbau in sich allein betrachtet, so aber auch in seiner Vereinigung mit einem Oberbau zu einem überall in sich abgeschlossenen Ganzen.

114. Über die Konstruktionselemente handelt außer Semper a. a. O. das Handbuch der Architektur III. Tl, I. Bd.

Die Einzelsteine werden entweder aus dem Felsgestein gebrochen oder aus Erde und losen Massen geformt (getrocknet, gebrannt), oder es wird auch ein ganzes Mauergefüge durch Guß- und Stampfmassen ersetzt. Die leichte Gewinnung der Steine, insbesondere der künstlichen, macht sie zum allgemeinsten Baumaterial aller Zeiten. Ihr natürliches Gewicht gibt ihnen Stabilität, so daß das Holz, ja selbst das Eisen zurückstehen muß; denn auch dieses, obwohl an sich fester, wird naturgemäß in geringerer Stärke angewandt und bedarf zur Sicherung der Stabilität noch komplizierter Verbände. Der Stein widerstrebt allerdings durch seine Sprödigkeit und andere Eigenschaften der für Holz und Eisen gebräuchlichen Verbindung, läßt aber andere, sehr bequeme zu. Ebenso ergibt der Stein freilich keine Balken in derselben Länge wie Holz und Eisen, erreicht aber Besseres durch die Gewölbe-Konstruktion.

115. Eine ungewöhnliche Größe der Bausteine macht den Eindruck der Kraft; die Vielheit kleiner Einheiten läßt dagegen den Bau verhältnismäßig höher erscheinen, als er ist; beiderseits sind teils stoffliche teils ästhetische Grenzen zu beachten. Die Schwere mächtiger Felsblöcke stellt ihrer Bewegung große Hindernisse entgegen, macht aber leicht auch einen mehr massigen als ästhetisch gefälligen Eindruck, und die Kleinheit der Elemente hinwiederum erscheint nicht mehr monumental. Eine maßvolle Größe unter Anlehnung an den Charakter des Baues, an die Beschaffenheit anderer Bauteile, z. B. der Stützen, und die auf vielfacher Erfahrung beruhende Bautradition wird des Erfolges gewiß sein. Für die Form ist Regelmäßigkeit der stereometrischen Abmessung und der Stirnflächen im all-

gemeinen sowohl aus praktischen wie aus ästhetischen Rücksichten zu empfehlen. Der Quaderstein, d. h. das aus einem Bruchsteinblock als Würfel oder Parallelepipedon rechtwinkelig zugehauene Werkstück, gilt für große Werke als normal, solange er noch handlich oder für gewöhnliche Hebemaschinen beweglich bleibt. Er muß keineswegs über die Stärke der Gebirgsschicht und die Mächtigkeit der Steinbruchbänke hinausgehen und ein angemessenes Verhältnis der Länge zur Breite einhalten. „Man kann wohl sagen, daß man bei nicht sehr festen Sand- und Kalksteinen das Doppelte, bei festen Sand- und Kalksteinen das Dreifache, bei Marmor das Vierfache, bei Granit und entsprechenden Materialien das Fünffache der Höhe zur Länge nehmen darf. Die Breite wird zwischen der einfachen und doppelten Höhe bemessen, darf aber nicht geringer als diese sein. Bei künstlichen Steinen ist die Größe abhängig von der Grenze, bis zu welcher man eine gleichartige und feste Masse erzeugen kann. Die Schichtung der Baustücke senkrecht zur Druckrichtung, also in der Regel die wagerechte Lage vorausgesetzt, werden solche Verhältnisse durch die Rücksicht auf Festigkeit bedingt und in gewissen Grenzen auch vom Auge des Laien richtig beurteilt. Hausteine mit quadratischen Stirnflächen erscheinen gedrungen und widerstandskräftig, sehr große Blöcke, deren sichere Lagerung nicht in Frage kommt, um so riesenhafter, je länger sie bei bedeutender Höhe sind. Die horizontale Richtung der Lagerfurchen, also die parallele Lage der Steinschichten ist ebenso schön als praktisch; bei den Stoßfugen, die in senkrechter Richtung verlaufen, wird dagegen die Festigkeit des Werkes wie auch die Schönheit vermindert, wenn sie sich nicht abwechselnd abtreppen."

116. Die Kunst des Steinverbandes beginnt eben mit der regelmäßigen Verschiebung der Stoßfugen von links nach rechts oder umgekehrt. Denn solange die Stoßflächen senkrecht durchgehen, können sich die lotrecht übereinander liegenden Steine bewegen, ohne von den benachbarten anders als durch die gewöhnliche Reibung aneinander liegender Flächen gehindert zu werden; es ist alsdann gar kein Verband da. Treffen dagegen die Stoßflächen der oberen Steinschicht auf andere Punkte der Lagerflächen einer unteren Schicht, so müßte diese, sollte sich ein Werkstück verschieben, ganz in Mitleidenschaft gezogen werden. Die Verschiebung wird also erheblich erschwert. Zugleich verteilt sich der allgemeine Druck von oben auf einen größeren Teil des Mauerwerks, und ein einzelner Stein kommt weniger in Gefahr, zerdrückt zu werden, die Mauer wird fester.

Mit diesem Mittel der Steinverbindung wendet man zugleich den Wechsel langer und kurzer Stirnflächen an. Ist der Stein nicht kubisch geformt, so kann man ihn bald so legen, daß seine Länge in der Vorderansicht der Mauer erscheint, bald so, daß die Breitseite nach vorn zu liegen kommt; im ersten Falle heißt er Läufer, im zweiten Binder oder Strecker. Da nun eine Mauer infolge des Gewölbebaues sowie von Wind und Erschütterungen mancher Art unter Umständen auch einen Druck senkrecht zu der Mauerfläche und in deren eigener Richtung (Flucht), oder einen solchen, der sich in diese beiden Komponenten umsetzen läßt, zu bestehen hat, so sollten eigentlich auch in der Richtung der Stärke und Länge der Mauer

keine Stoßflächen ganz durchgehen, also Läufer und Binder ebenfalls abwechseln; wenn es oft nicht geschieht, so sorgt man für eine andere Art des Verbandes. Das Aussehen der Stirnflächen bedingt die Schönheit des Mauergefüges.

Man unterscheidet: den Läuferverband, bei dem nur Läufer in allen Schichten liegen; den Streckerverband, wenn die ganze Flucht nur Strecker oder Binder aufweist; den Blockverband, wenn Läufer und Binder nach Schichten regelmäßig wechseln; den Kreuzverband, wenn die Läufer sich Schicht um Schicht eine halbe Steinlänge verschieben. Der Kreuzverband, bei welchem jedesmal ein Läufer mit einem Binder über ihm und einem andern unter ihm ein Kreuz bildet und die Stoßfugen sich regelmäßig um eine Viertelsteinlänge abtreppen, ist besonders fest und gefällig. Es gibt noch eine Reihe anderer struktiv bemerkenswerter Verbände und bloße Zierverbände. Da die wichtige Vorschrift, in der senkrechten Richtung die Stoßfugen aufeinanderfolgender Schichten nicht in eine Linie fallen zu lassen, bei allen Verbandarten beobachtet wird, so braucht man zum lotrechten Abschluß der Schichten sowohl links als rechts noch Dreiviertel-, Zweiviertel- und Einviertelsteine (Dreiquartiere, Zweiquartiere und Quartiere). In ähnlicher Weise hilft man sich durch Teilung, Abschrägung usw., so oft die Mauern Ecken, Winkel und Höhlungen bilden.

Schwieriger ist der runde Abschluß eines Mauerkörpers, besonders bei runden Freistützen, die vielleicht zugleich hohl sind, bei Bögen und Gewölben. Mit dem Behauen der Backsteine kommt man hier nur schwer aus. Bei Rundpfeilern müßten zu viele Steine behauen werden, und gerade die, welche nach außen liegen. Mit besondern Formsteinen, die freilich teurer als regelmäßige Backsteine sind, erreicht man den Zweck viel leichter. Auf die Abwechslung der Fugenlage in aufeinanderfolgenden Schichten muß natürlich immer geachtet werden. Bei Bögen ergibt sich eine gekrümmte Drucklinie, weshalb die Lagerflächen der Schichten nicht parallel und horizontal sein können. Gewöhnlich legt man sie um der Schönheit willen nach dem Mittelpunkt gerichtet, obwohl dies nicht ganz richtig ist. Dem Gleiten der Wölbsteine infolge der kleinen Unrichtigkeit der Lage begegnet man aber durch den Verband. Die keilförmige Gestalt der Wölbsteine ist durchaus die bequemste, die Keile dürfen aber an der Schmalseite nicht zu dünn werden. — Quadern lassen sich leichter als Backsteine in geeigneter Weise behauen und gewähren auch sonst Vorteile; anderseits ist man jedoch für die erste Gestalt der Hausteine an die Beschaffenheit der Schichten in den Brüchen gebunden und muß, was die Länge der Steine einer Mauerschicht betrifft, meist auf die Regelmäßigkeit verzichten. Im wesentlichen aber ändert sich der Steinverband nicht.

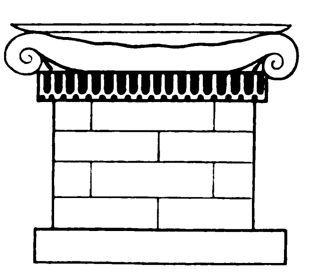


Bild 13. Monolithaltar.
(Nach einem Vasengemälde.)

In Bild 13 sehen wir die Schönheit des Mauergefüges als Dekoration auf einen ungeteilten Steinblock übertragen.

117. Als Bruchsteine im Gegensatz zu den Quadern bezeichnet man gewöhnlich kleinere Hausteine, die entweder zu Schichtsteinen regelmäßig bearbeitet oder formlos gelassen werden. Die sog. Findlinge, zerstreut aufgelesene Feldsteine, werden in ähnlicher Weise verwendet. Schichtsteine bilden gleich hohe Schichten oder es treten hohe und niedrigere Steine in derselben Schicht nebeneinander, wo denn durch kleinere Steine, Schiefer

und Mörtel irgend eine Ausgleichung fürs Auge hergestellt wird. Mauerwerk aus unregelmäßigen Bruch- oder Feldsteinen von bedeutender Größe nennt man Zyklopenmauerwerk, und wenn auf die gleiche Polygongestalt und genaue Zusammenlegung besondere Sorgfalt verwendet wird, bisweilen Mosaikwerk. Man baut wohl auch die Ecken von Mauerwerken aus festerem Material oder führt lotrechte und wagerechte Streifen aus solchem Stoff parallel nebeneinander, so daß ein gefälliges Steinfach gebildet wird.

Steinverbände können auch durch Einschieben der Steine ineinander und Verhakungen oder Verschränkungen verschiedener Art bewirkt werden. Weiterhin dienen besondere Hilfsstücke aus Stein, Holz, Metall zum Verklammern, Verankern oder Verdübeln (durch in Löcher eingelassene kleine Verbandstücke).

Das Hauptverbandmittel besteht in der Ausfüllung der Fugen mit Mörtel. Dadurch vermehrt man die Reibung der sonst selten genau genug aneinander angeschlossenen Stoßflächen, steigert die Adhäsion der Flächen, schützt diese gegen das Eindringen von Feuchtigkeit u. dgl. Ja man verkittet förmlich die Steinflächen, so daß in gewissem Grade eine einzige, fest zusammengeschweißte Mauermasse entsteht. Von der Beschaffenheit des Mörtels, der Verteilung desselben und der nachträglichen Verhärtung hängt der Erfolg ab; natürlich auch von der Wahl des Mörtels nach der Beschaffenheit des Steinmaterials und von mancherlei Umständen, die der Techniker zu berücksichtigen hat.

118. In dem bisher geschilderten Rohbau der Mauer sind die Gesetzmäßigkeit und statische Sicherheit der Arbeit diejenigen Momente, in welchen die Herrschaft des Geistes über den Stoff, die Überholung der Werke der Natur, also die Schönheit, einzig und allein hervortritt; bei dem zyklopischen Bau kann auch der Eindruck auf das Gemüt bereits mächtig sein, während er sich beim regelmäßigen Quaderbau und weiterhin beim Backsteinbau nicht so wirksam erweist. Es fehlt noch eine nähere Gliederung des Werkes und ein an die Konstruktion sich anschließender oder sie ergänzender Schmuck. Unter der ersteren Rücksicht leistet schon etwas die oft aus technischen Gründen beliebte Eck- und Kantenverstärkung des Gemäuers, welche nicht nur wie ein Saum einfaßt, sondern auch wie ein Rahmen zusammenhält. Wichtiger ist aber eine sowohl dynamische als formelle Abstufung von unten nach oben und umgekehrt.

Das Werk muß sich in Unterbau, Mittelbau und Krönung augenscheinlich gliedern. In dieser Ordnung waltet der Fortschritt vom Schweren, Breiten, Niedrigen (in den Schichten) zum Leichten, Eingezogenen und Erhöhten. Im allgemeinen wird in den Schichten der einzelnen Teile natürlich ein ähnlicher Fortschritt nicht durchführbar sein.

Ein weiteres Mittel, Abwechslung und charakteristische Schönheit zu erzielen, ergibt sich in der Durchbrechung der Flächen durch Tür- und Fensteröffnungen, ferner in Ausbauten, Ornamenten usw., in Erhöhungen und mancherlei Verzierungen der oberen Krönung. Dies alles wird dort zur Sprache kommen, wo die Teile des Hochbaues im einzelnen behandelt werden (Nr 160 ff). Auch die Wandbekleidung wird später besprochen werden (Nr 133 ff).

119. Gehen wir noch auf ein paar Einzelheiten ein. In dem Verhältnis der Schichtenhöhe zur Länge der Werkstücke hat sich ein rhythmisch gefälliges Gesetz zu offenbaren. Ebenso muß, wenn Quadern verschiedener Höhe und Länge zusammen verwendet werden, möglichste Übereinstimmung des nebeneinander Stehenden angestrebt werden. Die Binder wirken ästhetisch (im Gegensatz zu den Läufern) als die Kopfenden von starken Konstruktionselementen, ganz ähnlich wie die Eckverstärkungen. Man könnte beide als solche dekorieren. Bei abwechselnd hohen und niedrigen Schichten ließe sich das Mißverhältnis dadurch mildern oder heben, daß man durch geeigneten Farbenwechsel der niedrigen Schicht den Schein größerer Stärke gäbe (durch dunklere Farbe derselben); oder wechseln Hausteine mit Backsteinen, so müßten diese umgekehrt durch größere Höhe etwas ansehnlicher werden.

An den einzelnen Bausteinen kann die Stirnfläche (der Spiegel) und die herumgehende Fuge zur Dekoration benutzt werden, entweder nach Art eines Gewebes, an welches ja die Zusammenfügung der Bausteine erinnert, als glatte Fläche mit einer deutlich gekennzeichneten Umränderung oder Umsäumung; oder aber, in Berücksichtigung des Druckes und Gegendruckes in lotrechter Richtung, als unbearbeitete Fläche mit Falzung oder Abfasung nach den Fugen hin. Letzteres ist Bossierung, welche je nach der verschiedenen Behandlung rohe oder gemäßigte Kraft andeutet. Mit dem Vortreten des Spiegels und dem Zurückweichen der Fugen sind auch Schattenwirkungen verbunden. In der Profilierung mittels Viertelstab, Hohlkehle und Welle, jedesmal in Verbindung mit einem Stäbchen, läßt sich ein zierlicher und nach der Natur des Profils ein bedeutungsvoller Schmuck herstellen. Das Höchste, was die Kunst noch zu leisten vermag, ist Ornament und Farbe auf dem Spiegel oder an den Fugen. Ein Mißbrauch der Verzierung ist es, wenn sie zu weit ins einzelne geht, und zwar an einem struktiv tätigen Teile, wie es die Quadern des Mauerwerkes sind. Da aber eine große Steinfläche ziemlich kalt läßt, als Ganzes auch weniger struktives Aussehen hat, so ist, wo von einer Verkleidung derselben Abstand genommen wird, eine maß- und sinnvolle Verzierung nicht abzuweisen.

Zweites Kapitel.

Vorgeschichtliche und geschichtliche Anfänge der Baukunst.

120. Hier ist zunächst ein Wort vorauszuschicken über die von der Heiligen Schrift allein bezeugte allerfrüheste Entwicklung der Menschheit. Die geologischen Forschungen, soweit sie vorliegen, führen uns auf einen Zustand der Roheit und Wildheit als die älteste Stufe der Kultur zurück. Dagegen weiß jeder, der die Heilige Schrift als unfehlbares Wort Gottes annimmt, daß der Zustand der Barbarei nicht den Anfang menschlicher Kultur überhaupt bezeichnet, sondern einer ersten Blüte derselben nachfolgt, freilich auch einer zweiten Kultur, wenigstens in manchen Teilen der Welt, zum Ausgangspunkt dient. Es verhält sich damit in der Urzeit wie in einer späteren Periode mit dem Rückfall eines Volkes von einer hohen Stufe der Kultur auf eine verhältnismäßig niedrige. Manche Gelehrte sind selbst auf Grund der neueren Forschungen zu der Annahme geneigt, daß mehrere Völker, die uns auf sehr niedriger Stufe der Kultur zuerst begegnen, ehedem eine ansehnliche Kultur und Kunst besessen haben. Man schließt dies aus den Trümmern mächtiger Werke älterer Zeit, die sich noch vorfinden, oder aus andern ähnlichen Anzeichen einer besseren Zeit.

Genug, aus der Heiligen Schrift erhalten wir keineswegs das Bild, als ob die Menschen, auch nach der Verbannung aus dem Paradies der Wonne, in welches Gott sie, ausgerüstet mit allen Bedingungen für ein menschenwürdiges Dasein, gesetzt hatte, mit nichts hätten anfangen müssen und anfangs in Wirklichkeit ein Leben wie Eskimos oder Buschmänner geführt hätten. Wie immer einzelne Ausdrücke im 4. Kapitel der Genesis zu deuten sein mögen, so ergibt sich doch aus folgenden ganz nebensächlichen Bemerkungen, daß eine ansehnliche Kultur den Beginn der Menschengeschichte bezeichnet. „Kain baute eine Stadt und nannte ihren Namen nach seines Sohnes Namen Henoch . . . Ada gebar Jabel: er war der Vater der Zeltbewohner und der Hirten. Und der Name seines Bruders war Jubal: dieser war der Vater derer, welche auf Laute und Flöte spielen. Und Sella gebar Tubalkain, welcher Hämmerer war und Schmied in allem Erz- und Eisenwerk." Es folgt dann noch Lamechs „Schwertlied". Der Sohn Seths aber begann „den Namen des Herrn anzurufen", d. h. gemeinschaftlichen Gottesdienst einzuführen. Acht Prediger der Gerechtigkeit zählt Petrus bis zur Sündflut. Auch der Bau der Arche beweist, daß die Familie Seths auf einer hohen Stufe der Kultur stand. Nach der Sündflut beginnen die Menschen, bevor sie sich in alle Länder zerstreuen, aus gebrannten Ziegeln einen Turm zu bauen, dessen Spitze bis an den Himmel reichen und ein dauerndes Denkmal sein soll (Gn 11, 3 4). Die geologische Forschung,

welche sich ganz vorwiegend auf Europa beschränkt hat, trifft die ältesten Menschen freilich in einem ganz verwahrlosten Zustand an; allein daraus sind keine zu weit gehenden Schlüsse zu ziehen.

Immerhin können wir uns die natürliche Entwicklung der Zivilisation und im gegenwärtigen Falle der Baukunst nicht besser veranschaulichen, als wenn wir an der Hand der neueren Forschung aus der vorhistorischen und der ersten historischen Zeit die Elemente der Kunst gleichsam zusammenlesen. Eine vortreffliche Übersicht der wissenschaftlichen Ergebnisse findet sich in Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker I. Bd. Was oben Nr 23 ff 54 ff und 93 ff über die Formelemente der Baukunst, über die Baustoffe und die handwerkliche Grundlage der Architektur theoretisch vorgetragen wurde, wird durch den kunstgeschichtlichen Überblick, bei dem natürlich nur die charakteristischen Momente unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, seine augenscheinliche Bestätigung finden.

121. Die Kultur der Urzeit, „welche durch die vorgeschichtlichen Entdeckungen und Funde des letzten Menschenalters mit den ersten schwachen Dämmerstrahlen erhellt wird“, fällt in die Quartärperiode der Geologie, in die Zeit der letzten, posttertiären Ablagerungen der Erdrinde, die wieder in Alluvium und Diluvium zerfallen. Uns beschäftigt das ältere Diluvium, worunter man die Glazialperiode versteht, in der ein sehr großer Teil der nördlichen Erdhalbkugel, insbesondere Europa bis nach England, bis zum Teutoburger Wald und Erzgebirge, bis zum Ural und bis Kiew mit einer Eisdecke verhüllt war und außerdem von den Gebirgen, z. B. den Alpen, mächtige Gletscher sich weit in die eisfrei gebliebenen Gegenden hinein erstreckten. Der Mensch lebte auf der allertiefsten Stufe der Kultur von Jagd und Fischfang, kannte weder Ackerbau noch Töpferei und mußte sich mit Werkzeugen aus Stein (Horn, Holz) behelfen. In der älteren „Steinzeit“, der eigentlich diluvialen, der Mammut- und Renntierzeit, treffen wir schon einige bewundernswerte Kunsterzeugnisse; nach Piette ließe sich sogar eine Stufenfolge der Entwicklung feststellen. Die Rundplastik wäre danach älter als das Relief, die Zeichnung des Menschen älter als die des Tieres, und wiederum die Tierbildnerei älter als die geometrische Zierkunst. Die Ausschnitzung und Einritzung von Tiergestalten insbesondere erregt durch die Natürlichkeit der Auffassung Erstaunen. Die Ornamentik ist vertreten durch gerade Streifen, Zickzack und Wellenlinien, Bandverzierung, Rautenreihen und wiederum Tierbilder. Man fand auch Zeichnungen auf Steinplatten und, vielleicht ebenfalls bereits aus dieser Periode, sogar auf den Wänden der Grotten, in welchen der Mensch gewohnt zu haben scheint. Bekundet sich nach dem Gesagten der Kunstsinn jener Urzeit in unzweideutigster Weise, so sind die Beziehungen auf das Gebiet der Baukunst doch noch spärlich; es bieten aber die vorliegenden Funde die sichere Gewähr, daß sich bald im Wohnungsbau und dessen Ausschmückung der angeborene Kunsttrieb nicht weniger glücklich betätigen werde.

122. Manches ändert sich in der jüngeren Steinzeit. Der Mensch kennt Viehzucht und Ackerbau, die Künste des Spinnens, Webens und der Tonbildnerei. Diese Periode soll für Europa bis etwa 2000 Jahre vor unserer Zeitrechnung herabreichen. Hütte, Grabstätten und heilige Bezirke sind jetzt Wahrzeichen einer neuen Kulturstufe. Man findet Gruben-

wohnungen, deren Dach auf niedrigen Pfählen über der Erde ruht, deren Grundriß rund oder rechteckig ist. Die älteren Pfahlbauten gehören derselben Zeit an. Diese zuerst in der Schweiz und dann an manchen andern Orten der Alten und Neuen Welt entdeckten Wasserbauten ruhen teils auf eingesenkten Pfählen, 1—2 m den Wasserspiegel überragend, mit einem aus eingezapften Stämmen gebildeten, mit Lehm belegten Verdecke, auf dem die Hütten standen oder bei gewissen Völkern noch stehen (unten Nr 129 f); teils aber dient als Unterlage eine Schichtung von übereinander liegenden Flößen. Man glaubt nachzuweisen, daß jene uralten Pfahlbauten Wände aus Flechtwerk mit Lehmbekleidung und stellenweise mit eingepreßten Ziermustern hatten.

Diesen Werken einer schon ziemlich ausgebildeten Tektonik stehen steinerne Bauten gegenüber. Nicht nur dienten einzelne Riesenblöcke, Menhirs, als Denkmäler und im Kreis gestellte Cromlechs („Druidentempel") als geweihte politische oder religiöse Versammlungsstätten, sondern es sind auch primitive Gräberbauten erhalten (Dolmen [Tafel 3 a], Ganggräber, Steinkisten), welche auf beinahe unbehauenen Steinstützen ruhende Felsblöcke aufweisen; die eigentliche Grabkammer ist entweder allseitig oder durch eine schmale Öffnung in dem ringsumher aufgeschütteten Erdhügel oder gar nicht zugänglich. Diese „megalithischen" Bauwerke sind monumentale Leistungen der Kraft und der Pietät, bekunden aber auch den ersten Sinn für bauliche Stabilität; zugleich sind sie in ihrer weiten Verbreitung durch Westeuropa und Afrika, die Küsten des Mittelmeeres entlang, Marksteine des Weges, auf welchem sich ein urkräftiges Geschlecht der Urzeit über die Erde verbreitete. Man hat in den Grabkammern auch Felsenzeichnungen gefunden, welche schlecht entwickelte menschliche Figuren darstellen. Dagegen bildete sich auf den Tongefäßen der Zeit eine reiche, zum Teil durchaus geschmackvolle Ornamentik aus, welche später auch der Baukunst, vermöge einer entfernten Verwandtschaft mit der Töpferei, zu gute kommen mußte. In dem weichen Stoffe versuchte der Kunstsinn mannigfache Punkt-, Linien-, Band- und Felderverzierungen; Mäander und Spirale, Andeutung menschlicher Figuren und ein Versuch farbiger Bemalung, alles dies gehört bereits der jüngeren Steinzeit an.

123. Auf dieselbe folgt die (Kupfer- und) Bronzezeit, die einen großen Fortschritt bedeutet. Die geschmeidige Bronze, der das Kupfer zum Teil voran, das Gold zur Seite geht, gibt sich nicht nur zu Geräten von freierer Form, sondern ebensowohl zu rundlichen und gewundenen Verzierungen willig her. Kreise, Wellenlinien und besonders Spiralen kommen darum in dieser Zeit in schönster Ausführung vor. Daneben müssen nicht selten tierische und menschliche Gestalten als Verzierung an Messergriffen oder andern Geräten dienen. Wir erwähnen dies nur zu dem Zwecke, um die

bei der architektonischen Dekoration wiederkehrenden Grundformen nachzuweisen und den natürlichen Trieb, der mit allem Zweckmäßigen stets das Gefällige verbinden lehrt, zu veranschaulichen.

Was nun die Baukunst derselben Zeit anlangt, so ist der megalithische Stil glänzend in dem bei Salisbury in England erhaltenen Stonehenge vertreten. Es steht noch eine Menge gewaltiger Pfeiler, die nach vier Seiten behauen und teilweise je zwei durch einen Querbalken verbunden sind. Zu solchen Riesenwerken gesellen sich sog. zyklopische Mauern, die ohne Mörtel aus vier- oder mehrkantigen Blöcken zusammengefügt sind. Auf den Menhirs trifft man hier und da Versuche zur Darstellung menschlicher Gestalten, in Skandinavien auf den Flächen von Granitblöcken geometrische Figuren, Tiere und ganze Szenen in unvollkommenen Formen, aber nicht ohne Leben eingegraben. Schiffe mit Ruderern und Kriegern begegnen öfter, ja werden schon als stilisiertes Ornament für alltägliches Geräte verwendet.

124. Merkwürdig sind die Urnen in der Gestalt eines Hauses, in welcher man die Asche der Verstorbenen wie in einer idealen Wohnung aufbewahrte. Sie geben eine wenn auch vielleicht unvollkommene Anschauung von dem Hüttenbau der Zeit. Die zahlreichen erhaltenen Proben lassen den Fortschritt im Wohnungsbau nicht undeutlich erkennen. Woermann erklärt denselben in knappster Form: „Der einfachen runden Hütte mit hohem kegelförmigem Dach und hochgelegener, von innen und außen nur mit Leitern erreichbarer, mit einem Riegelbalken verschließbarer Eingangstür entsprechen die Hausurnen einfachster Art (Bild 14). Dann folgt die runde Hütte mit kuppelförmigem Zeltdach und bereits nach unten verlegter Eingangstür; dann auf der einen Seite die viereckige Hütte mit hohem (Bild 15), walmdachartigem, aber noch firstlosem Strohdach über vortretender Simsleiste, auf der andern Seite das längliche Bauernhaus mit Walmdach, Dachsparren, First und Simsleisten. Die italischen Hausurnen, im Gegensatz zu den norddeutschen, gehören, nach der bereits gegiebelten Hausbauart, die sie wiedergeben, zu schließen, bereits einer höher entwickelten Stufe an."

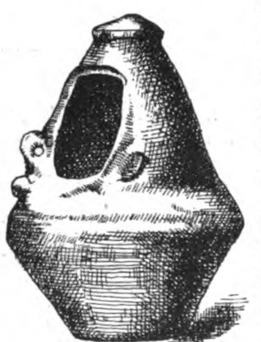
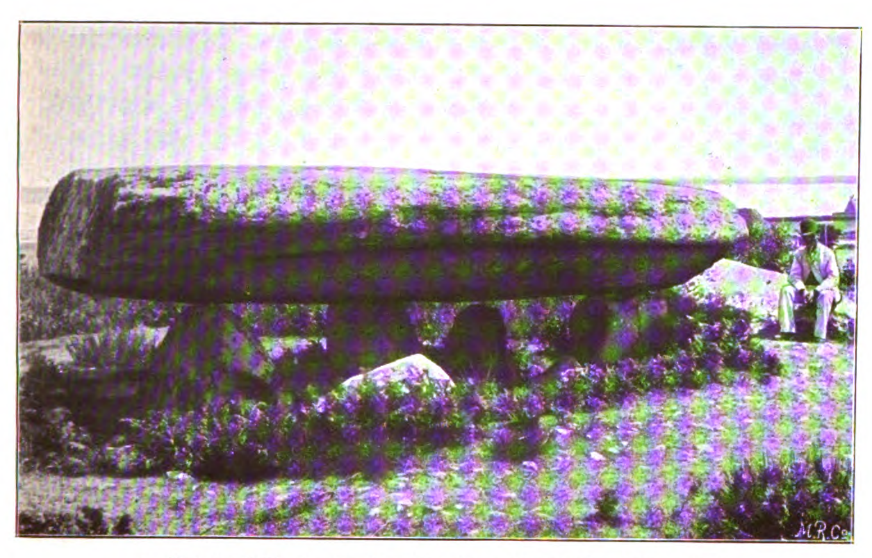


Bild 14. Totenurne in Hausform, aus Polleben. (Halle, Provinzialmuseum.)



Bild 15. Totenurne in Hausform, aus Aschersleben. (Berlin, Museum.)

125. Es liegt also in den geologischen Funden der Stein- und Bronzezeit schon eine kleine Kunstwelt vor uns, welche dem Schönheitsbedürfnis



a. Dolmen (Table des Marchands) zu Locmariaquer (Frankreich). S. 81.



b. Das Löwentor zu Mykenä. S. 83.



des Menschen genügen will. Die Schönheit der Natur, besonders der Tierwelt, sodann die menschliche Gestalt, und diese zwar, wie im allgemeinen nicht bezweifelt wird, oft zugleich stellvertretend für göttliche Wesen, die Stilisierung der Naturgebilde im Ornament, das geometrische Muster, teils offenbar aus der Natur entlehnt, teils unter der Hand des Menschen von der Technik selbst dargeboten, endlich, was auch niemand leugnen wird, die symbolische Verwendung mancher Zeichen: alles das finden wir in diesen Anfängen der Kunst bereits vor. Die Hausurnen beweisen, wie der Wohnungsbau nach Vervollkommnung ringt und seine Werkformen sofort auch zu pietätvollem Schmucke hergibt. Die Ornamente der Töpferei verraten, daß die ältere textile Kunst einige ihrer Motive beigesteuert hat, was später auch der Baukunst zu gute kommt. Die wechselseitige Hilfe der Künste beobachten wir sodann an den ausgemeißelten Zeichnungen auf Felsblöcken und Steinplatten oder endlich an den Steinwänden der Höhlenwohnungen. Die Baukunst in einem höheren Sinne stellt bereits Werke her, welche ebensowohl von statisch sicherem Gefühl wie von dem ersten Streben Kunde geben, zu höheren sozialen oder religiösen Zwecken Bauten von monumentaler Dauerhaftigkeit aufzurichten.

126. Die unteren Schichten auf dem Hügel Hissarlik, der Stelle des alten Troja, welche Schliemann ausgegraben hat, weisen eine ähnliche älteste Kultur auf, nur liegt sie dort unter einer Reihe von Dorf- und Stadttrümmern aus einer späteren Zeit begraben. Die sechste, nicht die zweite „Stadt" von unten ist das „heilige Ilium" Homers und gehört der Bronzeperiode an. Man nennt diese Zeit jetzt die mykenische Epoche in Bezug auf die Ausgrabungen in Theben-Orchomenos, in Tiryns, Mykene und in Troja. Die Träger dieser Kultur sind Vorfahren der Griechen (der Zeit und wohl auch dem Blute nach), werden von diesen selbst „Pelasger" genannt, was in kulturgeschichtlicher Bedeutung ungefähr gleichwertig ist mit den Homerischen „Achäern". Wir finden als Ausläufer der megalithischen Bauart die zyklopischen Stadtmauern von Tiryns und Mykene: teils unregelmäßig geschichtete Riesenblöcke, teils genau zugehauene Quadern, teils polygone und schon kleinere Steine mit regelmäßigem Fugenschluß ohne Mörtel. Die Werksteine der Stadtmauer in Tiryns konnten nach Pausanias von einem Joch Maultiere nicht fortgeschafft werden — Blöcke von 2 bis 3 cbm. Der Torsturz von Mykene ist 4,5 m lang, 2,5 m dick, in der Mitte über 1 m hoch; die innere Oberschwelle des Atreusgrabes ist 9 m lang, 1 m dick und 5 m hoch (Sittl).

Am Löwentor von Mykene (siehe Tafel 3 b) findet sich der erste Monumentalschmuck von Hellas. Durch Vorkragen der langen Mauersteine über die etwas nach innen geneigten Stützen wird nämlich der Sturz entlastet und Raum gewonnen für eine Reliefplatte mit zwei gegen eine Säule auf-

gerichteten Löwen. „Die Reliefplatte zeigt zwei hart nebeneinander gestellte Sockel, die mit gemeinsamer Platte überdeckt sind; auf dieser erhebt sich in der Richtung der Scheitellinie des Dreiecks eine Säule, deren Fuß durch ein schwach vortretendes Plättchen gebildet und deren stark zerfressener und aufgerissener Schaft mit dem Kapitäl durch einen schwach ausgesprochenen Anlauf verbunden ist. Die Säule war ursprünglich äußerst wenig nach unten verjüngt (was in der Tektonik auch heute noch bei den Füßen von Tischen, Pulten oder Stühlen gebräuchlich ist); im jetzigen Zustande ist am Original schwer genau festzustellen, wieviel diese Verjüngung betragen hat. Das Kapitäl besteht aus dem quadratischen Abakus, unter dem ein plumper, rundlaufender Wulst sich befindet, der nach den Abakus-Ecken, also nach den überstehenden freien Dreieckszwickeln, in weichem Übergang verläuft; darunter sitzt eine kelchartige Gliederung, die nach dem Schafte zu mit einem Perlstab schließt. Auf dem Abakus liegen vier an der Stirnseite als achteckige Scheiben sich darstellende Rollen und darüber wieder eine quadratische Platte" (Durm).

127. Es mag noch bemerkt werden, daß Gänge und Türen innerhalb der Burgmauer von Tiryns durch Vorkragung der Mauersteine ein scheinbares Spitzgewölbe erhalten. Wichtiger ist, daß in Palastanlagen, Schacht- und Kuppelgräbern (Schatzhäusern) dieser Zeit ein ansehnlicher Schmuck angebracht ist; die Funde stimmen in dieser Hinsicht einigermaßen zu der poetischen Schilderung der Paläste des Menelaos und des Alkinoos bei Homer (Odyssee 4, 72 ff und 7, 86 ff). Die vorwiegend aus Luftziegeln und Lehmfachwerk bestehenden Wände der Gebäude waren mit einem Kalkverputz versehen, auf welchem einfache Farbentöne oder Ornamente (Spiralen, Palmetten, Rosetten, zahnschnittartige Einfassungen u. dgl.) in Weiß, Rot, Blau und Gelb aufgetragen wurden. Eine größere Wandmalerei in Tiryns stellt eine Stierhetze dar, etwas roh al fresco gemalt auf ganz blauem Grunde. Auf den Gräbern fanden sich Stellen mit spiralförmigen oder mäanderartigen Ornamenten und bildlichen Darstellungen (Helden auf ihren Wagen) in schwach erhabener Arbeit. Die Fassade des einen Kuppelgrabes in Mykene trug einen aus bunten Steinsorten zusammengefügten Schmuck. Vielfach war auch Metall zur Verkleidung oder als Zierat angewandt. Eine alabasterne Halbsäule ist dorisch gefurcht. Von andern Halbsäulen, am größeren Schatzhaus, sagt Schuchhardt („Schliemanns Ausgrabungen"): „Die gefundenen Stücke zeigen einen nach oben sich verdickenden Schaft, der von einem Reliefbande mit Dreieckmustern und Rhomben spiralförmig umwunden ist." Aus der Ähnlichkeit mit dem Kapitäl der Säule am Löwentor hat man ein Bruchstück als Säulenbekrönung erkannt. „Das Werkstück zeigt zu unterst eine geschwungene Hohlkehle, mit aufsteigenden lanzettförmigen Blättern verziert; darüber folgt ein breiter Wulst, auf welchem Rhomben,

mit Spiralen geschmückt, sich dehnen. Die mit Blättern geschmückte untere Hohlkehle erinnert so auffallend an die eigentümliche Gestalt der dem 7. Jahrhundert v. Chr. angehörigen Kapitäle der Tempel zu Pästum, deren Form auch das eine in Tiryns gefundene entspricht, daß mehrere Kenner bereits ausgesprochen haben, das mykenische Kapitäl sei als die erste der Entwicklungsstufen des dorischen Kapitäls zu betrachten." Endlich hat man einen ornamentierten Fries entdeckt, „an welchem zwischen zwei in gleicher Flucht stehenden Platten eine etwas vortretende eingeschaltet ist, ähnlich wie bei einem dorischen Tempelfriese zwischen zwei Metopenplatten die Triglyphenplatte vortritt" (Schuchhardt). Plättchen und Knöpfchen aus blauem Glasfluß sind eingelegt; solche blaue Pasten auf weißem Alabaster hatte wohl auch Homer vor Augen, als er vom blauen Fries im Palast des Alkinoos sang.

* * *

128. Wie sehr die Stufe der Kultur von den äußeren Lebensverhältnissen abhängig ist, ergibt sich aus der Tatsache, daß noch die heutigen Natur- oder Halbkulturvölker, welche vom Geschick am stiefmütterlichsten behandelt wurden, sowohl im Leben wie in der Kunst den Völkern der Urzeit, von deren Kultur die Rede war, ganz und gar ähnlich sind. Man kann auch da Völker mit Steinzeit-Kultur wieder besonders unterscheiden; es sind die auf den äußersten Süden und Norden zurückgedrängten Australier, Buschmänner (in Südafrika) und Eskimos (von Grönland westlich bis zur Tschuktschen-Halbinsel in Asien). Wir treffen dieselbe Fertigkeit, Dinge nach der Natur zu zeichnen und einzugraben, sowie Tier- und Menschenbilder neben linearen Ornamenten zum Schmucke zu verwenden. Auch monumentale Zeichnungen finden sich auf Felswänden; natürlich läßt sich hier die eigentliche Malerei mit Farben besser nachweisen, während in den geologischen Schachten, deren Funde oben besprochen wurden, die Farben nur schwache Spuren zurückgelassen haben und namentlich die so naheliegende Färbung des menschlichen Körpers dort aus gelegentlich gefundenen Farbenvorräten nur erschlossen werden kann. Von einer Baukunst kann beiderseits kaum die Rede sein, weil meist Höhlen als Wohnung dienen.

Nur die Eskimos werden durch das Klima genötigt, im Winter ihre Schneehütten zu bauen. Ein Missionär in Alaska beschreibt uns dieselben ungefähr in folgender Weise[1].

Der Hauptbau und lebendige Mittelpunkt jeder Ortschaft ist die sog. Kasine, von den Russen Kaschga genannt. Sie dient als gemeinsames Geschäftslokal, Werkstätte, Rathaus, Gasthaus für Fremde und als vorübergehende Kapelle oder Schule des Missionärs. Es ist ein viereckiger, kellerartig in den Boden eingegrabener Raum

---

[1] Siehe Spillmann, In der Neuen Welt II 294 f.

mit einer pyramidal zulaufenden Decke aus rohen Balken, die außen mit Erde und Torfschollen überdeckt wird. Aus der Ferne erscheint dieses kegelförmig über den Boden hinausragende Dach wie ein kleiner Hügel. Die größeren Kasinen haben bis zu 20 qm Weite und 7—10 m Höhe. Licht und Luft finden Zugang durch eine kleine Öffnung oben in der Dachspitze, die durch einen mit Fischhaut oder Membran bespannten, fensterartigen und beweglichen Rahmen verschlossen wird. Die inneren Wände werden durch dicht übereinander liegende Holzplatten gebildet, die fest in die aus Treibholz oder Walfischrippen bestehenden Eckpfosten eingreifen. Drei Wandseiten entlang läuft unten rings herum eine niedere, breite, mit Fellen bedeckte Erdbank in Form eines rohen Diwans. Manchmal erhebt sich ein zweiter, schmälerer Diwan darüber, oder bei festlichen Gelegenheiten noch ein dritter aus Brettern, die an starken Sehnenstricken vom Dache niederhangen. Der Boden ist oft mit Planken oder auch bloß mit Lehm bedeckt. Das runde oder viereckige Holzstück in der Mitte liegt über der Feuerstätte, während deren Benutzung zugleich das Fenster darüber entfernt werden kann. Statt der Tür, welche die Kälte zu sehr durchlassen würde, dient eine Versenkung im Boden, die durch einen unterirdischen Schacht hinausführt; durch diesen Tunnel kriecht der Eskimo ein und aus. Die Privatwohnungen sind nach demselben Plane eingerichtet; dienen sie für mehrere Familien, so sind durch Matten die Räume abgetrennt. Statt Tisch, Stuhl usw. dienen Bank, Heu und Pelz, statt des Ofens die Tranlampe. Über dem Eingang bewahrt ein Verschlag die Schlitten, Krüge, Fisch- und Jagdgeräte; hier wohnt auch der noch wenig zutrauliche Hund, das einzige Haustier.

Auch die ärmliche Behausung des Eskimo an der Mackenziemündung ist bisweilen aus Holz, meist aber aus Eis und Schnee in Form eines Bienenstockes gebaut, mit einem Eisstück als Fenster. Im Sommer braucht der Eskimo nur den dürftigsten Schutz gegen Regen und Wind. Die Gräber kennzeichnet er durch Steinblöcke oder Stücke Treibholz; man trifft auch hölzerne Grabmäler mit rohem Schnitzwerk, meist Menschenfratzen darstellend; ferner bemalte Stöcke mit einem geschnitzten Fisch quer über der Spitze. Solche Holzarbeiten haben die besondere Bedeutung, es als wahrscheinlich erscheinen zu lassen, daß auch die Urvölker neben ihren Arbeiten in Stein (und Bronze) ebensowohl sich in der Bearbeitung des Holzes versucht haben; solche Werke konnten natürlich nicht leicht erhalten bleiben.

129. Auf der nächsthöheren Stufe der Bildung, gleichsam auf derjenigen der jüngeren Steinzeit finden wir heutzutage die Inselbewohner des Stillen Ozeans, östlich vom 130° östl. Länge von Greenwich (Melanesien, Mikronesien und Polynesien), und die Indianer in Nord- und Südamerika. Das Metall wird von diesen noch nicht gebraucht oder wenigstens nicht bearbeitet; dagegen üben sie, wenn auch nicht alle gleichmäßig, Ackerbau, Viehzucht, Korbflechterei, Weberei und Töpferei. Wir finden hier die Pfahlbauten, aber teilweise auch die Anfänge riesiger Steinbauten wieder, wie die jüngere Steinzeit sie aufwies. Von jenen sagt Spillmann[1]:

---

[1] Über die Südsee² 167.

„An der Nordwestküste von Neu-Guinea trifft man Dörfer, deren Wohnungen auf Pfahlwerk im seichten Meere errichtet sind. Ein solches Haus hat gewöhnlich die bedeutende Länge von 20—24 m; die Spitze des Daches, das einem umgekehrten Schiffe oder, wie die Papuas sagen, einer Schildkrötenschale gleicht, ist immer der See zugewendet. Unter dieser Spitze befindet sich eine Plattform für die Männer, während sich die Weiber gewöhnlich auf der entsprechenden Plattform nach der Landseite zu, die aber nicht überdacht ist, aufhalten. Das Haus hat eine Breite von 6—8 m und eine Höhe von 4—5 m. Ein 3 m breiter Gang läuft in der Längenrichtung durch das Haus; zu beiden Seiten desselben liegen so viele aus Flechtwerk hergestellte Räume, als es Familien bewohnen. Der Boden, durch dessen Lücken man das Meerwasser sieht, ist aus Stangen und Ästen, das Dach aus Palmblättern gebildet. Die Hütten im Walde sind viel kleiner und stehen auf 6—8 m hohen Pfählen; auch kommt es vor, daß solche Hütten in die Zweige hoher Bäume gebaut werden." Bild 16 zeigt ein ganz ähnliches, am Meeresufer stehendes Haus mit einer Art von Walmdach.

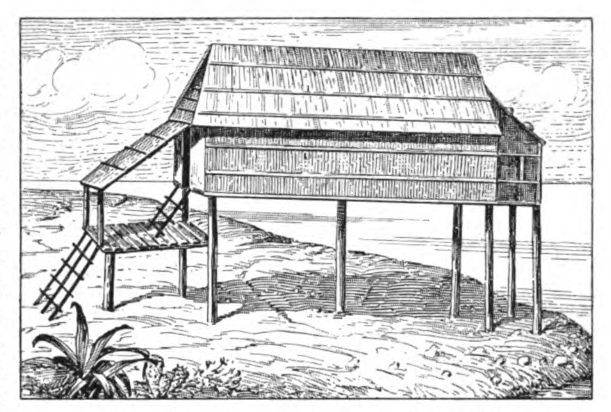


Bild 16. Pfahlbau in Annapata (Neu-Guinea).
(Nach Finsch.)

Sonst, z. B. in Neu-Kaledonien, haben die Hütten noch die Gestalt von Bienenkörben, welche über dem Boden sich erheben, eine kleine Türe und sonst keine Öffnung haben. Ihr Bau ist dieser: Um einen Mittelpfahl, der an der Spitze mit Schnitzereien, Muscheln oder Wimpeln verziert wird, legen sich die Dachsparren, die mit Fachwerk verbunden und dann mit Gras und Röhricht gedeckt werden.

An den Türpfosten der Häuptlingswohnung bringt man Verzierungen an, z. B. geometrisch stilisierte Menschenköpfe mit phantastischen Kopfbedeckungen. Holzschnitzereien an Türpfosten, Balken und freistehenden Pfeilern sind sehr häufig und stellen in fratzenhaften Gestalten von Menschen und Tieren, zum Teil in durchbrochenem Stabwerk (auf Neu-Mecklenburg), Stammbäume und tierische Wappen der Häuptlinge vor. Die eine der in Bild 17 (S. 88) dargestellten Wappensäulen[1] gehört offenbar einem Stamme mit Bärenwappen an; die Tatzenspuren ziehen sich vom Boden bis zu dem oben liegenden Wappentiere hinauf. Diese „Totems" gehören bereits den Nordwestamerikanern an.

[1] Nach Spillmann, In der Neuen Welt II 279.



Bild 17. Wappensäulen der Indianer.

Erinnern wir noch an die bemalten Balken der Mikronesier im ethnographischen Museum zu Dresden[1]. Die hier aneinander gereihten Balken tragen Bilder, welche wohl nur aus dem Sagenkreise des Volkes vollständig erklärt werden können; „aber es sind doch in kleinem Maßstabe monumentale Darstellungen von Geschehnissen, die an Lebendigkeit und Verständlichkeit der bildlichen Erzählweise für den Eingeweihten nichts zu wünschen übrig lassen werden. Kahnfahrten, Tänze, Kämpfe, Walfischfänge sind erkennbar. Deutlich treten überall die Häuser mit ihren steinernen Unterbauten und vorspringenden Giebeln, deutlich treten die Palmenhaine hervor; das Meer ist überall durch Fische und Kähne verdeutlicht. Die menschlichen Gestalten sind in unbeholfener Silhouettenhaftigkeit, meist in Profilstellung, aber mit ziemlich lebendiger Beweglichkeit wiedergegeben. Eine gewisse Rhythmik und Gleichmäßigkeit verleiht den Gesamtreihen die richtige, mäßig dekorative Haltung." Wie an der eigenen Person, so bringt der Mensch an seinem Heim allemal so viel Schmuck an, als sein Kunstsinn erfinden und bilden kann, oder die Mittel ihm erlauben.

Die obigen Wappensäulen stehen vor einer gegen ein nördliches Klima mit ansehnlicher Festigkeit gebauten Hütte. Auf der Oster-Insel (ungefähr 110° westl. Länge, 26° südl. Breite) haben die Stürme sogar den Bau von fensterlosen, mit steinernen Querbalken gedeckten Häusern gelehrt. Hier sind auch die deutlichsten Spuren einer früheren Riesenbaukunst und Riesenbildnerei erhalten. Doch auch sonst zeugen mancherorts mächtige Unterbauten und Reste zyklopischer Mauern oder gar regelmäßiger Quaderbauten von einem kräftigen Geschlechte, ähnlich demjenigen, welches in der Steinzeit die Dolmen und Cromlechs und andere megalithische Werke errichtete. Vielleicht ist es auch hier berechtigt, in den alten Monumentalbauten immer entweder politische oder religiöse Werke zu sehen; es gilt ursprünglich wohl überall, was Horaz von der Baukunst der alten Römer sagt: „Die Privathäuser waren damals ärmlich, die öffentlichen Gebäude prächtig; kein Bürger hatte nach Ruten ausgemessene Säulenhallen, nur die Stadt wollte man und die Göttertempel auf gemeinsame Kosten geschmückt sehen" (Carm. 2, 15).

[1] Woermann, Geschichte der Kunst I 56.

* * *

130. Den Völkern der älteren Metallzeit entsprechen in der Gegenwart einigermaßen die Neger Afrikas und die Malaien der Sunda-Inseln. Sie benutzen vornehmlich das Eisen, welches sich ihnen zunächst darbietet, aber auch die Bronze, aus der namentlich die Neger an der Guinea-Küste, so gut wie aus Holz und Elfenbein, allerhand Schmuckgegenstände herstellen. Die mit Menschen- und Tierreliefs, ja mit Palastdarstellungen gezierten Bronzeplatten, welche sich bei ihnen gefunden haben, scheinen ebensowohl wie die ähnlichen Holzschnitzereien zum Schmuck der Wohnungen an Türpfosten oder Türflügeln, also im Dienste der Baukunst, verwendet worden zu sein. Die Gestalt der Wohnungen selbst schwankt zwischen dem fensterlosen Bienenkorb und der runden Flechtwand mit kegelförmigem, vorspringendem Dache, dessen Stützen oft so weit vortreten, daß sie außerhalb der Wand einen freien Umgang umschließen; ferner nimmt die Hütte vielfach im Unterbau die Form des Rechtecks an, über welchem sich ein sanft gewölbtes Dach erhebt. An den Wohnungen der Vornehmsten bieten Dachstützen und Türen Anlaß, Schnitzwerk und Gußplatten anzubringen.

Die Pfahlbauten der Malaien, sowohl im Wasser wie auf dem trockenen Lande, oft gleichfalls an Giebeln, Wänden oder Balken mit Holzschnitzwerk versehen, stehen auf einer höheren Stufe. Es finden sich Holzkasernen für mehrere Familien mit getrennten, je mit einer Tür und Fensteröffnungen ausgestatteten und durch eine Galerie verbundenen Einzelwohnungen [1]. Sonst stehen bei den Malaien die Hütten auch gesondert oder werden sogar wie Taubenschläge in die Bäume gehängt; man steigt dann immer mittels einer Leiter hinein.

Bezüglich der Malerei und der kleinen Zierkunst braucht hier über das hinaus, was uns auf den tieferen Stufen der Kultur begegnete, nichts weiter hinzugefügt zu werden. Es gibt sich auch bei diesen Naturvölkern überall das Bedürfnis kund, gelegentlich durch den Reiz der Farbe (fast nur Gelb, Rot, Weiß und Schwarz) auf Auge und Gemüt zu wirken, sodann außer der eigentlichen Bildnerei und Malerei eine besondere plastisch-malerische Zierkunst auszugestalten. Die Naturgebilde, vielfach um so treuer aufgefaßt, je näher ein Volk der Natur steht, nicht minder aber auch der Mensch, werden Gegenstand der Kunst; symbolische und religiöse Vorstellungen bestimmen vielfach die höhere Bedeutung der Gebilde. Die Ornamentik entlehnt ihre Motive aus der Pflanzen-, Tier- und Menschenwelt, gestaltet aber die nicht schon geometrischen Formen durch Stilisierung in solche um, während anderseits die unverkennbare Absicht, organische Wesen nachzubilden, doch oft nur beinahe geradlinige oder viereckige Gestalten hervor-

---

[1] Spillmann, Durch Asien II² 313.

bringt, und die Neigung zu phantastischer Ausführung sich von der Natur sehr weit entfernt.

* * *

131. Es lohnt sich der Mühe, noch einmal an die Kultur der Indianer anzuknüpfen, um die höchste Entwicklung der urältesten Kultur bei den Peruanern und Mexikanern besser zu verstehen. Bekannt sind die Mounds, d. h. die Erdwälle und Erdhügel der Rothäute in Nordamerika. Als kegel-, kuppel- oder pyramidenförmig aufgerichtete Erdhaufen (die Pyramide von Cahokia in Illinois erreicht eine Höhe von 30 m) bedeuten sie ohne Zweifel Grabdenkmäler. Die abgestumpften Hügel trugen vielfach Altäre; die einfachen Terrassen sollten Häusern oder Dörfern als Unterbau dienen. Die zahlreichen Funde darin erinnern zumeist an die jüngere Steinzeit. Die Gefäße zeigen in Form oder Dekoration Früchte, Tiere oder Menschengebilde; manches in den Ornamenten stimmt zu der Zierkunst von Mittelamerika. Manche Mounds müssen Befestigungswerke gewesen sein; einige haben die Gestalt von Ringwällen. Bei allen spricht das Urgepräge einer gewissen Monumentalität dafür, daß sie auch zu religiösen oder sonst öffentlichen Zwecken bestimmt waren.

Die peruanisch-mexikanische Kunst scheint nun bloß eine weitere Entwicklung der altindianischen zu sein. Abgesehen von den plastisch und malerisch verzierten Tongefäßen verdienen die Steinskulptur und der ausgebildete Steinbau Beachtung. Die Palast- und Tempelbauten bestehen teils aus zyklopischem Mauerwerk, teils aus regelmäßig behauenen und wohl verbundenen Quadern. Die Tempelpyramide von Xochicalco ist aber im Innern noch mit Steinen und Erde ausgefüllt, die Trachytplatten der Wände sind ganz mit Skulpturen besetzt. Dieser Tempelbau hat seinerseits einen natürlichen Basaltkegel, dem man die Gestalt einer fünfterrassigen abgestumpften Pyramide gegeben hat, zur Grundlage. Die Idee der Mounds bleibt in dieser potenzierten Ausführung erhalten. Mitunter, wie im Palaste von Palenque (in Chiapas), ist durch Überkragung der Steinblöcke eine Art Spitzgewölbe hergestellt; die Türpfeiler sind mit Stuckreliefs in allen Farben bedeckt. Am Palast zu Sayil in Yukatan ist die Front mit starken Rundsäulen unter viereckigen Deckplatten, in der Mitte aber mit schlanken, von Ringknäufen unten, oben und in halber Höhe verzierten Säulen besetzt. Die Innenwände sind teils mit Bildwerken teils mit Malereien geziert; auch stehen in Tula den Längsmauern parallel nach oben verjüngte Porphyrsäulen ohne Fuß- und Hauptplatte. Eine Merkwürdigkeit sind noch die in Atlas- oder Karyatidengestalt geformten und mit der mexikanischen Bilderschrift geschmückten Säulen. Wenn es nun dieser üppigen Kunst auch noch an vollkommener Durchbildung, an dem rechten Maß und Geschmack

fehlt, so erhebt sie sich doch nicht nur über die Kultur der Indianer und Polynesier, sondern auch über die Bauweise der Malaien und Neger, und es ist begreiflich, wenn die ersten spanischen Ankömmlinge, welche die Werke noch in ihrer Unversehrtheit und reichsten Ausstattung vorfanden, für ihr Staunen kaum Worte fanden.

„Die aus Quadersteinen aufgeführten Mauern (des Königspalastes von Alt-Mexiko) waren mit Marmor, Jaspis und Porphyrplatten ausgelegt, in denen man sich spiegeln konnte. Das Holzwerk bestand aus Zedern und Zypressen. Im Prunksaale war eine Unmenge von Smaragden, Rubinen und Topasen angebracht. Kostbare Webestoffe und Federteppiche mit Blumen- und Vögelmustern dienten auch als Wandschmuck. Wir sprachen einer zum andern, daß hier alles den Zauberpalästen in Amadis' Ritterbuche gleiche: so hoch und stolz stiegen Türme, Tempel und Paläste mitten aus dem Wasser (des Sees Tezcuco) empor. Wir wurden in wahre Paläste einquartiert, die von ansehnlichem Umfange, mit großen Höfen umgeben, aus schön behauenen Quadersteinen, aus Zedernholz und anderem wohlriechendem Holze aufgeführt waren.“ [1]

132. Bild 18 gibt eine Anschauung von einer altmexikanischen Stufenpyramide. Über drei rechteckigen Terrassen von riesigen Dimensionen erhebt sich das

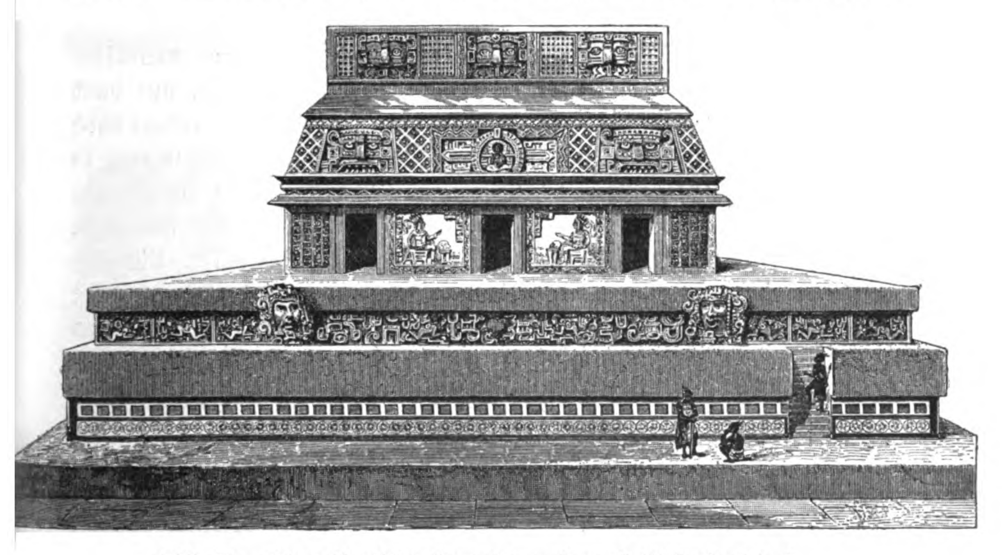


Bild 18. Altmexikanischer Tempel von Izamal (Rekonstruktion).

in seinem Oberbau ähnlich abgestufte Gotteshaus (teocalli), eine rechteckige Halle mit Bildern der Gottheit, welche einen Hof mit Waschbrunnen und wohl auch die Priesterwohnung umschloß. Der (rekonstruierte) bildnerische und ornamentale Schmuck ist teils phantastisch teils geschmackvoll, auf die Fernwirkung berechnet. Im ganzen wurde die Absicht, ein monumentales religiöses Denkmal hoch über die Niederungen des Alltagslebens emporzuheben, glücklich erreicht; aber vollendete Kunst in maßvoller Beschränkung finden wir hier noch nicht.

---

[1] Spillmann, In der Neuen Welt II 60 u. 62.

Das peruanische Monolithtor (Tafel 4 a) ist 3 m hoch, ein monumentaler Riesenblock aus grauer Lava. Das Flachrelief einer Gottheit in steif symmetrischer Darstellung wird von geflügelten, ihr zugewandten Dämonen (Stammheroen?) verehrt; in der mittleren Reihe sind es halb Menschen-, halb Vogelgestalten, in der oberen und unteren Reihe zeptertragende Fürsten. Gut ist das mäander- oder labyrinthartige Band mit figürlichen Einschaltungen. Der Eingang bildet ein passend umrahmtes Rechteck; auf der andern, westlichen Seite schneidet er auffallenderweise in das hier scharf gekennzeichnete zweite Stockwerk ein, so daß das Gurtgesims rechtwinklig nach oben zurücktreten muß.

Die alte mittelamerikanische Kultur ist somit in der Baukunst (wie im Staats- und Schriftwesen) ziemlich weit fortgeschritten. Dagegen hat die Religion mit ihren fratzenhaften Göttergestalten und blutigen Menschenopfern nur Abschreckendes. Auch im übrigen wurde die Höhe der Bronzekultur kaum erreicht; wie das Eisen unbekannt blieb, so begnügte man sich noch mit Waffen und Werkzeugen aus Stein, obwohl man Bronze und andere Metalle zu Kunstzwecken verarbeitete.

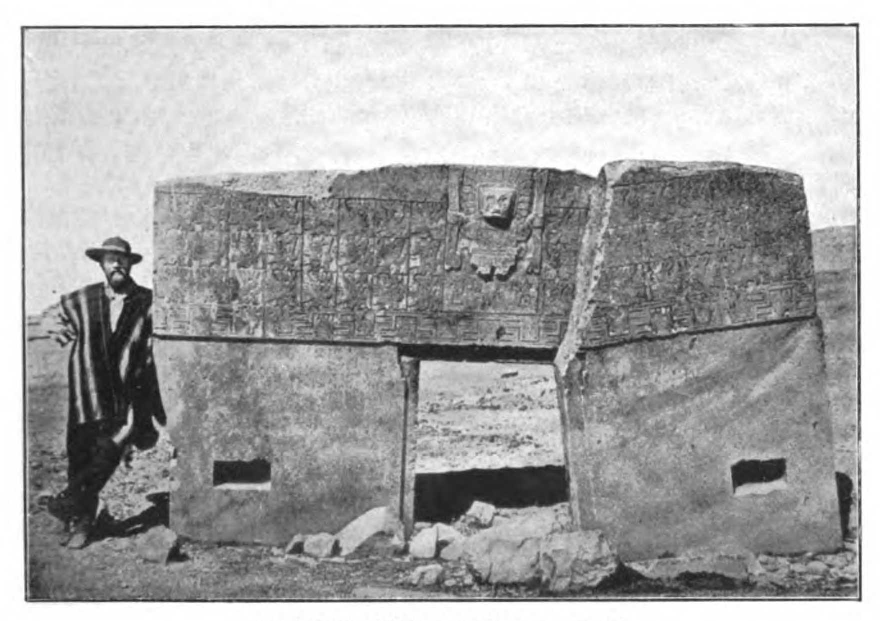
Drittes Kapitel.

Verkleidung und Übermalung in der Baukunst.

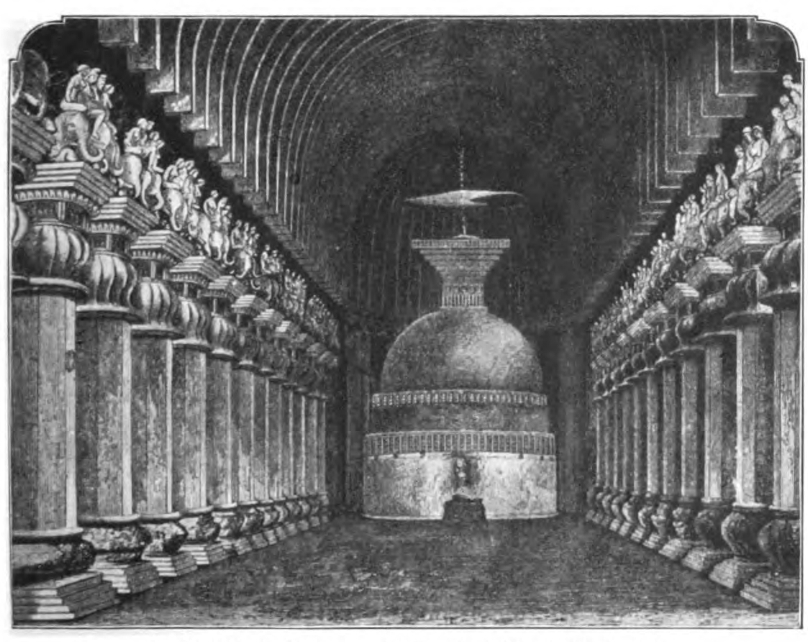
133. Schon öfter konnten wir im vorausgehenden ein natürliches Bestreben der Kunst wahrnehmen, ihr stoffliches Material nicht nur durch Schnitzwerk oder Steinskulptur zu verschönern, sondern oft geradezu durch verhüllende Stoffe von edlerer Beschaffenheit oder durch Farbenauftrag zu verdecken. Es verhält sich damit wie mit dem Schmuck des menschlichen Körpers (der vielleicht den Anfang aller Kunst bezeichnet) bei denjenigen Völkern, bei denen der Gebrauch die Körperbemalung, die Narbenzeichnung oder (gleichsam die Verbindung beider) die eigentliche Tätowierung gebot oder gebietet. Man hofft damit, wie auch gelegentlich durch Hals- und Armschmuck, Haarputz, Ohrringe und oft gar seltsame Gegenstände, die natürliche Schönheit des Leibes zu erhöhen. In der Baukunst lädt dazu manchmal die Minderwertigkeit des Baustoffes, sonst auch der Reiz der Neuheit oder die Schönheit des ohne allzu großen Aufwand zum Schmuck verwendbaren Hilfsmaterials ein; oft ermöglicht man erst durch die Farbe einen stärkeren Eindruck auf das Gemüt. Ein prüfender Blick auf die von jeher geübte Verkleidung der Architektur wird auch das Verhältnis des Steinbaues zum Holzbau richtiger erkennen lassen. Endlich findet die Frage, wie weit die Bemalung architektonischer oder plastischer Werke überhaupt in der höheren Kunst statthaft sei, auf diesem Wege ihre Lösung.

Semper[1] hat zuerst mit Nachdruck darauf hingewiesen, in welchem Umfang die Verkleidung der Kunstwerke von jeher üblich gewesen ist, und welchen Einfluß sie auf die Baukunst gehabt hat. Er macht darauf auf-

[1] Der Stil I 196 ff und an andern Orten.



a. Das Monolithtor zu Tiahuanaco. S. 92.



b. Inneres des Tempels zu Karli. (Nach Fergusson.) S. 114.



merksam, daß die Lotos-Ornamente an den Kapitälen ägyptischer Säulen genau dem Kopfschmuck der ägyptischen Damen entsprechen, und stellt dann seine These in folgender Form auf: „Fast alle struktiven Symbole, ich meine die moulures oder sog. Glieder, die in der Architektur benutzt werden, mit ihrem gemalten oder plastischen Schmucke, sind gleich jenen Zieraten der ägyptischen Kapitäle direkt dem Kostümwesen und insbesondere dem Putzwesen entnommene Motive." Nach seinen Ausführungen beeinflußt die Tradition der „Inkrustierung" das eigentliche Wesen der Baukunst; sie beschränkt sich keineswegs auf die dekorative Ausstattung der Flächen, sondern bedingt die Kunstform im allgemeinen. Das gilt nicht nur von der orientalischen, sondern ebensowohl von der griechischen Architektur: „Kunstform und Dekoration sind in der griechischen Baukunst durch diesen Einfluß des Flächenbekleidungssystems so innig in eins verbunden, daß ein gesondertes Anschauen beider bei ihr unmöglich ist." Der Unterschied zwischen der barbarischen und der griechischen Art, den Baustoff durch Verkleidung zu verhüllen, würde danach in nichts anderem bestehen, als daß die Griechen eine innigere Verschmelzung der beiden Bestandteile durch eine weniger materiell-mechanische Auffassung erreichten. Freilich scheint damit doch gegeben zu sein, daß auch in der griechischen Kunst Stoff und Konstruktion trotz der Verhüllung immer noch bestehen und beide wirksam bleiben; denn sonst kann von einer bloß neuen Auffassung eines althergebrachten Prinzips nicht die Rede sein. In der Tat aber scheint sich in den Ausführungen Sempers der Irrtum zu verstecken, daß es sich nun in der griechischen Kunst um nichts anderes handle als um die Form; vielleicht ist es indes mehr die starke Betonung des wahren Prinzips und infolge davon die ausschließliche Art, in der es geltend gemacht wird, wenn der Leser oft unter dem Eindrucke steht, es solle dem einseitigen Formalismus der Kunst das Wort geredet werden. Im ganzen dringt Semper auf dem eingeschlagenen Wege tief in das Wesen der Baukunst und der andern bildenden Künste ein. Er selbst spricht sich anderswo entschieden zu Gunsten der Gehaltsästhetik aus: er gesteht, daß in der Form als solcher nur Symmetrie, Proportionalität und Richtung erscheinen; es gebe aber noch ein anderes Element höherer Ordnung im Schönen, das sei der Inhalt, die Idee, der Charakter, die Angemessenheit: „Stil ist das zu künstlerischer Bedeutung erhobene Hervortreten des Grundthemas." Eine umsichtige Beurteilung Sempers gibt Gustav Portig in seiner „Angewandten Ästhetik".

134. Die griechische Kunst darf nicht zu sehr von der älteren ägyptischen und asiatischen abgesondert werden, da sie doch durchaus in dieser wurzelt und vor allem die Dekoration und die Polychromie durch das erwähnte altüberlieferte Prinzip bestimmt wird. Die neueste Kunstgeschichte[1]

---

[1] Vgl. z. B. Woermann und Kuhn.

hat denn auch auf Grund der neueren Ausgrabungen und Forschungen das richtige Verhältnis der hellenischen Kultur zu der Kultur der „Barbaren“ wiederhergestellt. Die ägyptische, die assyrisch-babylonische und die syrisch-kleinasiatische und mykenische Baukunst führt erst in das volle Verständnis der hellenischen ein. Natürlich verfolgen wir in der Kunstlehre bei dem weiteren Überblick über die Geschichte der Baukunst nicht den Zweck, die äußere, sondern die innere Entwicklung derselben, d. h. die immer vollkommenere Anwendung der ihr zu Gebote stehenden Elemente zum Aufbau eines monumentalen Werkes, zu veranschaulichen. Die historische Betrachtung aber wird uns zur Erkenntnis führen, daß die Kunst durch das Prinzip der Verkleidung (Dekoration) auf eine Stufe der Entwicklung erhoben wird, die gleich weit vom Handwerk und der statischen Kraftleistung wie von der völligen Durchdringung von Stoff und Form, welche wir bei den Griechen finden, entfernt ist.

Nächst den Natur- und Halbkulturvölkern, denen man die Mexikaner und Peruaner der älteren Zeit wegen naher Verwandtschaft allenfalls zuzählen darf, müssen wir jetzt den Vorderasiaten und Ägyptern als eigentlichen Kulturvölkern eine kurze Aufmerksamkeit zuwenden.

135. Gehen wir von dem Mosaischen Berichte über die Sündflut und die Völkertrennung aus. Die Menschheit erscheint uns zur Zeit dieser Ereignisse ebensowenig wie in der Gn Kap. 4 geschilderten Zeit als roh und ungebildet, sondern bereits auf einer ansehnlichen Stufe der höheren Kultur. Der Bau der Arche ist in dieser Beziehung nicht ohne Interesse. Es war ein mächtiger Holzbau, welcher 300 „Ellen“ in der Länge, 50 in der Breite und 30 in der Höhe maß und einen Kubikinhalt von mehr als 65 000 cbm hatte [1]. Der bekannte Keilschrifttext gibt der Arche die wenig geeignete Gestalt eines Schiffes und größere Maße. Der Name des verwendeten Holzes wird bald auf harziges Tannenholz bald auf Zypressenholz, das viel zum Schiffbau gebraucht wurde, gedeutet. Wenn nach der Überlieferung ein Jahrhundert zur Vorbereitung, Erbauung und Einrichtung bestimmt war, so sollte gewiß diese lange Dauer der sündigen Menschheit die Zeit lassen, der stummen und jedenfalls auch mündlichen Warnung Noes Gehör zu geben; doch ist ferner zu bedenken, daß dieser auf keinerlei Beihilfe bei seinem Werke rechnen konnte. Die Festigkeit des Baues, der beiläufig ein Jahr den Fluten stand halten sollte, mußte sehr groß sein. Er wurde von außen und innen sorgsam verpicht. Drei Stockwerke waren darin vorgesehen. Das Fenster wurde eine Elle unter dem Dache angebracht, und zwar nicht wie die Türe als eigentliche Wandöffnung: „Ein Fenster mache an der Arche, und bis zur Höhe einer Elle sollst du sie (die Arche) darüber abschließen“ (Gn Kap. 6). Am besten denkt man es sich wohl als eine sehr weite Licht- und Luftöffnung, oben ringsum auf zwei, drei oder allen vier Seiten, und das Dach auf Stützen in Ellenhöhe so darüber gespannt, daß es, nach allen Seiten walmdachartig geneigt, Wind und Regen abhielt. Außer dem gewiß offenen „Fenster“ war noch eine verschließbare „Öffnung“ gelassen, durch welche Rabe und Taube

[1] Fr. v. Hummelauer, Kommentar zur Genesis 258.

hinausgelassen wurden und durch welche auch Noe beim Ebben der Wasser Umschau hielt. Diese Öffnung werden wir uns in der Firstfläche des Walmdaches angebracht denken; nur durch diese Öffnung konnte man, wenn wirklich die Seiten des Daches genügend abgeschrägt waren, hinausschauen; durch sie konnten auch am einfachsten die Vögel ausfliegen. Das große Fenster darf man sich keinesfalls in der einem wolkenbruchartigen Regen ausgesetzten und deshalb „vierzig Tage" dicht zu verschließenden Dachfläche denken. Die Türe war in einer Seitenfläche der Arche; sie mußte mit ausgesuchter Genauigkeit eingefügt und durch besondere technische Mittel gesichert sein, da der Bau ohne Zweifel ziemlich tief in das Wasser einsank. Daß an der Arche das Eisen nicht fehlte, dessen Gebrauch in die urälteste Zeit hinaufreicht (Gn 4, 22), versteht sich wohl von selbst.

Aus dem ganzen Werke ersieht man, bis zu welcher Höhe der technischen Fertigkeit die Menschheit gelangt war, und dem entspricht die Reinheit der Gottesidee sowie jener Kultakt, durch welchen Noe für die Rettung dankt: „Er baute einen Altar dem Herrn und nahm von allen reinen Tieren und Vögeln und brachte Brandopfer dar auf dem Altare" (Gn 8, 20). Sofort wird von ihm auch der Anbau der Rebe begonnen, zu welchem die veränderten Verhältnisse der Erde besonders einladen mochten.

136. Die Menschen vor der Sündflut heißen in der Schrift (Gn 6, 4) „Riesen", insbesondere auch die stolzen, gewalttätigen, kriegskundigen (Bar 3, 26) Kinder der gottentfremdeten Menschen. Die Überlieferung anderer Völker besagt ähnliches von den „Helden der Urzeit". Erinnern daran etwa auch noch die megalithischen Bauten, die sich aus der Vorzeit erhalten haben? Das Selbstbewußtsein der nachsündflutlichen Menschheit läßt sie ja auch, nicht ohne einen gewissen Trotz gegen den Himmel, einen gemeinschaftlichen Riesenbau unternehmen: es ist der „babylonische Turm". Die Einwanderer in die chaldäische Ebene, von welchen Gn Kap. 11 die Rede ist, gründeten dort feste Wohnsitze, wurden aber durch Übervölkerung gezwungen, an neue Auswanderungen zu denken. Das immer noch gewaltige Geschlecht beschließt aber, zuvor ein Riesendenkmal seiner Größe und Stammeseinheit zu errichten. „Da sprach einer zum andern: Auf, lasset uns Ziegel machen und im Feuer brennen. Und sie brauchten Ziegel als Steine und Erdpech als Mörtel. Und sie sprachen: Auf, bauen wir uns eine Stadt und einen Turm, dessen Spitze bis an den Himmel rage, und verherrlichen wir unsern Namen, ehe wir zerstreut werden über alle Lande." Wegen dieses Übermutes, welcher sich vielleicht auch unmittelbar gegen Gott wendete, wird das Werk vom Himmel zerstört und die Sprache der Erbauer verwirrt.

Aus dem biblischen Berichte ergibt sich die wichtige Tatsache, daß die Kunst, Ziegel zu brennen, zu Anfang der altchaldäischen Geschichte bekannt war, nicht minder aber auch die Kunst, aus diesem Material unter Anwendung eines Mörtels riesige Bauten aufzuführen. Von mehr oder minder regellosen zyklopischen Bauten, die mehr ein Werk der Kraft als der Kunst gewesen wären, ist nicht die Rede. Diese frühe Kultur und die in der Schrift angedeutete allgemeine Beschaffenheit der Bauwerke wird durch die neuere Forschung nur bestätigt.

Zuerst herrschte ein chamitisches Volk in Chaldäa, wie es auch in der Schrift heißt (Gn Kap. 10), daß Nimrod [Sohn des Kusch, Enkel Chams], der „Gewaltige", der „große Jäger vor dem Herrn", König war in Babylon und Arach, Achad und Chalanne im Lande Sennaar; von hier ging er nach Assur, baute Ninive und Rehoboth und Chale. Erst später wanderte ein semitischer Stamm zu, der vorzugsweise die nördliche Hälfte von Chaldäa einnahm.

137. Wir finden die altbabylonische Kultur und die heidnische Religion des Volkes bereits vor 3000 oder um 3000 v. Chr. ausgebildet. Es war die Erbschaft von Nimrod her; der Stamm der Kuschiten scheint also am Orte des Turmbaues zurückgeblieben zu sein. Die Baukunst von ganz Mesopotamien aber schließt sich an die chaldäische an. Das Land Chaldäa besaß schlechthin keine natürlichen Bausteine, auch fast kein Holz; dagegen bestand der Alluvialboden ganz aus sandiger Tonerde, die man zu Massen stampfen, zu Ziegeln an der Luft trocknen oder am Feuer brennen konnte. Das letztere tat man darum weniger, weil man das Holz sparen mußte. Den noch mühsamer zu beschaffenden Haustein benötigte man zur Bildnerei.

138. Der Palast eines der älteren Könige (Gudea, in Sirpurla, an der Stelle des heutigen Tello in Süd-Chaldäa) ist aus rohen Backsteinmauern aufgeführt, die aber doch schon auf zwei Seiten abwechselnd durch Halbsäulen und Pfeiler von stufenförmigem Profil gegliedert sind. Die Decken scheinen aus Holz gewesen zu sein, obwohl sich sonst auch ein Spitz- und Rundbogengewölbe kleineren Maßstabes in altchaldäischer Zeit angewendet findet. Man hat in Tello zwei aus je vier Rundsäulen zusammengesetzte Deckenstützen und nicht weit von Tello ein Gebäude entdeckt, an dessen Außenwänden starke Halbsäulen angebracht sind, während ein Saal von achtzehn Säulen mit quadratischer Basis getragen wird. In Uruk (biblisch Erech, jetzt Warka) sind die Mauern eines Palastes mit einem einfach dekorierten Stucküberzug verkleidet, und es scheint, daß überhaupt nur selten die Mauerfläche ganz kahl gelassen wurde. Das erste Mittel, Abwechslung in die weiten Flächen zu bringen, waren vertiefte Rinnen (Kannelüren), Felder, vorgesetzte Stützen und förmliche Ausbauten, was alles für die Licht- und Schattenwirkung günstig ist. Man schritt aber zum Anstrich und zur Bemalung fort. Eine andere Mauer in Warka zeigt über einer Ziersäulengliederung ein Mosaik aus roten, gelben und schwarzen Ziegelsteinchen; die Muster sind Rauten, die wie Felder eines Schachbrettes zusammengeordnet sind; die Rauten wechseln mit Parallel- und Zickzacklinien und mit kleinen Dreiecken, ebenfalls zu Flächen oder Streifen verbunden; um die Richtung von unten nach oben zu bezeichnen, sind die Rauten ganz angemessen auf die Längsachse gestellt, wie auch die Dreiecke mit der Spitze nach oben. Zu Eridu (jetzt Abu-Scharein) sieht man auf einer Innenwand einen Mann,

der einen Vogel auf der Hand trägt. Noch interessanter sind die wohl gleichfalls an den Wänden angebrachten Steinreliefs; in Tello hat sich ein solches gefunden, welches einen Adler mit Löwenkopf über zwei adossierten Löwen, gewiß als Wappen, darstellt. Dasselbe Wappen weist die Gravüre eines silbernen Gefäßes auf: es sind hier die Menschen- und die Tiergestalt, das Band- und das Schriftornament in geschmackvoller Weise verbunden. Da auch dies aus Tello stammt und in dem Palaste Gudeas nicht weniger als zehn Statuen aus grünlichem Dolerit und einige abgetrennte Köpfe ausgegraben sind, so treffen wir hier allein bereits das meiste beisammen, was zur Würdigung der altchaldäischen Kunst nötig ist. Eine der aufgefundenen Statuen Gudeas trägt auf einem mit Inschriften bedeckten Tuche über dem Schoße bezeichnenderweise einen Maßstab, eine andere Statue Gudeas sogar einen Bauplan. In der Baukunst hatte eben die ganze Kunst dieser Zeit ihren Zielpunkt. Selbst die sehr ausgebildete Töpferei mußte dienen. In Warka hatte man eine Mauer mit Vasen besetzt, deren nach außen gerichtete Öffnungen dunkle Kreisflächen auf dem Stuckgrund der Wand darstellten.

139. Neben den Palästen verdienen die Tempel Beachtung. Diese waren riesige Stufenpyramiden mit rechteckigem Grundriß und einer gerade aufsteigenden Treppe, oder mit quadratischem Grundriß und einer sich ringsherum windenden Treppe. Oben thronte, weithin sichtbar, aber einsam, das kleine Haus des Gottes. In Eridu sind noch zwei Terrassen und die Vordertreppe teilweise erhalten. Anderswo wird das zweite Stockwerk von kräftigen Strebepfeilern gestützt. Der Kern der aufgetürmten Massen wie nicht minder der übermäßig dicken Palastmauern besteht aus Luftziegeln, während die sparsamer verwendeten gebrannten Ziegel schon eine erste Verkleidung darstellen. Wie es scheint, wurden glasierte Ziegel bereits in der älteren Zeit, teilweise in mehrfarbigen Mustern, an den Außenseiten angebracht und im übrigen die Tempelpyramiden in ähnlicher Weise wie die Palastmauern mannigfach gegliedert uud verziert. Die Statuen Gudeas waren ursprünglich Weihgeschenke in Tempeln, wie die Inschriften besagen, und so werden auch die Denktafeln an errungene Siege, wie die berühmte Geier-Stele mit der Darstellung der Schlacht, des Dankopfers, der Leichenbestattung und der Leichenfeier, zum Schmuck der Tempelwände bestimmt gewesen sein.

140. Soviel über die altchaldäische Kunst, wie sie etwa von 3000 bis 2000 v. Chr. blühte. Sie beweist, zumal in Verbindung mit der ausgebildeten, überall ausgiebig gebrauchten Schrift, daß die Kultur auf diesem Felde keineswegs mit nichts anfing, daß vielmehr die größere Entfernung der Menschen von ihren ursprünglichen Wohnsitzen zur Barbarei geführt hat; sie lehrt, daß alle Vorbedingungen für

die glücklichste Entwicklung der Kunst bereits als Erbe der Urzeit gegeben waren; sie läßt endlich erkennen, daß in der Baukunst die Dekoration mit allerlei Kunstarbeiten, bis zur vollständigen Verhüllung des stofflichen Materials, sehr weit fortgeschritten war. Dies letztere bedeutet einen ersten großen Sieg des Schönheitsprinzips, das den rohen Baustoff als solchen gleichsam verleugnen zu wollen scheint.

* * *

141. Da es uns auf den Nachweis des genannten Prinzips in diesem Kapitel in erster Linie ankommt, wollen wir es noch etwas weiter aus der Entwicklung der Kunst Mesopotamiens veranschaulichen. Zusammenfassend sagt Woermann[1]: „Die größte Leistung der Assyrier bildet die Gesamtdekoration der Torbauten sowie der Gänge, Höfe und Säle ihrer Königspaläste. Unbekleidet blieb hier nichts, farblos dementsprechend wahrscheinlich auch nichts. Die Holztore und -türen waren vielfach mit getriebener Bronze bedeckt. Überhaupt wird der Verkleidung mit Metall nach Äußerung alter Schriftsteller eine größere Rolle im assyrischen Wandschmuck zuzuschreiben sein, als sich aus den erhaltenen Überresten ergibt. Die Lehm- und Luftziegelwände waren aber trotz ihrer Dicke nicht fest genug, um in ihren oberen Teilen eine Metall- oder Steinverkleidung tragen zu können. Die Bekleidung bestand hier entweder aus emaillierten Ziegeln, die sich zu bildlichen Darstellungen oder großen Inschriften zusammenfügten, oder aus Stuckbewurf mit farbiger Bemalung. Nur unten, unmittelbar über dem Fußboden, konnten die Mauern mit jenen Kalkstein- oder Alabastertafeln verkleidet werden, welche die farbig bemalten Reliefdarstellungen, den Stolz der assyrischen Kunst, trugen. Die Nähe des Gebirges ermöglichte es den Assyriern, gerade im Gegensatz zu den Babyloniern, sich diese Steintafeln zu verschaffen."

Die Assyrier erbten, wie die Schrift, so auch die Kunst von den Chaldäern, nahmen aber auch ägyptische Elemente, z. B. den Sphinx, die Lotosblume, vielleicht auch die Palmette, auf und stellten sie mit Bandwerk, Fruchtgebilden, mit dem verschlungenen Gewinde des „heiligen Baumes" und geflügelten Genien in eigentümlicher Weise zusammen. Zum charakteristischen Gepräge der assyrischen Kunst gehört der menschenköpfige, geflügelte Stierlöwe, welcher als Symbol eines höheren Schutzes wie ein Torwächter vor die Paläste gestellt wurde.

142. Die ausgegrabenen Trümmerstätten der erst seit dem 9. Jahrhundert v. Chr. bedeutenden assyrischen Kunst liegen in und um Ninive:

[1] Geschichte der Kunst I 165.

Kujundschik, Nimrud, Balawat und Khorsabad. Die bedeutendsten Bauwerke sind der Palast Assurnasirpals (884—860) zu Nimrud und der Stufentempel mit dem angrenzenden Palast, welche König Sargon (722 bis 704) zu Khorsabad erbaute, endlich die Paläste Sanheribs (705—681) und Sardanapals (668—626) zu Ninive. Was den Stufentempel Sargons anlangt, der mit dem Palast von einer und derselben Terrasse getragen wird, so sind davon vier Stockwerke erhalten (Bild 19), die durch vertiefte Streifen gegliedert und mit dem echt assyrischen abgestuften Zinnenornament geschmückt sind. Der Anstrich des Stuckbewurfs, welcher von unten auf nach Stockwerken weiß, schwarz, rot und wieder weiß (vielleicht auch aus Blau verblaßt), sodann, wie man glaubt, in einem fünften, sechsten und siebenten Geschoß orange-, silber- und goldfarbig war, kennzeichnete schon für die weite Ferne deutlich die Gliederung des Baues und ließ ihn höher erscheinen, als er wirklich war. Oben befand sich wohl die Opferstätte. Die Palastanlage, ungefähr wie die zu Sirpurla, ist folgende. Um eine Anzahl rechteckiger Höfe gruppieren sich die mannigfachen zum Herrenhaus, zur Frauenwohnung oder zum Wirtschaftsgebäude gehörigen Räume. Das Ganze bildet ein Rechteck, zu welchem eine Anzahl mächtiger Tore Zugang gewähren. Die Innenwände sind mit Reliefs versehen, welche allerlei Szenen aus dem Leben des Herrschers recht natürlich darstellen, aber doch in Opferszenen u. dgl. auch ideale Gegenstände und symbolische Formen aufweisen.

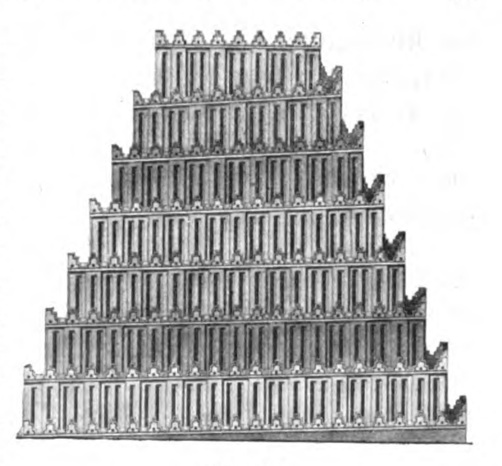


Bild 19.
Zigurat oder Tempelpyramide zu Khorsabad.
(Rekonstruktion. Nach Place.)

143. Die plastische Darstellung wird im Laufe der Zeit im einzelnen immer genauer und naturgetreuer, aber auch weicher und malerischer, als es der Reliefstil vielleicht verträgt; die Perspektive wird überall vermißt. Desgleichen sind die Menschengestalten nach Formen und Ausdruck noch lange nicht vollendet. Die Dekoration und Verkleidung, welche durch die Wertlosigkeit des Baumaterials besonders gefördert wurde, ist üppig, teilweise zu äußerlich, ja derb. Im Palaste Sargons sollen sich sechsundzwanzig Paare alabasterne Flügelstiere mit Menschenköpfen und eine solche Menge Reliefplatten aus demselben Material gefunden haben, daß sie aneinander gereiht eine Länge von 2 km haben würden. In den Sälen Assurnasirpals zieht an allen Wänden über den Figuren der Reliefstafeln ein breiter Gürtel

von Keilinschriften hin. Säulen, die auf Kugeln stehen oder auf Tieren lasten, muten seltsam an. Besser sind die Kugelkapitäle, die Voluten oder Doppelvoluten an den Kapitälen, die plastischen Tiergebilde am Türsturz, an Gewölben, an Kanälen, Torwegen, in Gängen und Prachtsälen; die oft verwendeten Emailziegel, Metall- und Elfenbeinskulpturen, Bronzebeschläge an Toren usw. zeugen von Geschmack. Im übrigen sagt Kuhn mit Recht: „Die gesamte chaldäisch-assyrische Architektur, ihre Formen und ihre Eigenart, ihr Entstehen und Vergehen, ihre Armut und ihre Größe, ihre Beschränkung und Massenhaftigkeit sind wie bei keinem andern Volke das Ergebnis des Baumaterials."

144. Die volle Durchdringung von Stoff und Schönheit, Konstruktion und Ornament war kaum erreichbar. Dafür sucht man viel häufiger durch große Massen und aufgehängte Relieftafeln statt durch einheitliche Verarbeitung des Stoffes in die ihm naturgemäßen Formen zu wirken. Dennoch ist es wahr, daß selbst die Griechen trotz ihres angebornen Sinnes für edle Einfalt, maßvolle Schönheit und strenge Einheit eines vielgliedrigen Ganzen sich beim Anblick der neubabylonischen und persischen Kunst, welche wesentlich nur eine Weiterbildung der altchaldäischen und assyrischen war, eines mächtigen Eindruckes nicht erwehren konnten. Man lese darüber, was Herodot (1, 178 ff) und, vorzugsweise nach Ktesias, Diodor (2, 7) über die Bauten Babylons berichten. Das Verkleidungssystem insbesondere kennzeichnet keiner so gut wie Polybius, wo er das königliche Schloß von Ekbatana beschreibt (10, 24 al. 27):

„Alles Holzwerk besteht aus Zedern und Zypressen. Kein Teil davon aber blieb unverkleidet, sondern es waren sowohl die Balken als auch das Täfelwerk an der Decke und die Säulen in den Hallen und in den Peristylien teils mit silbernen, teils mit goldenen Platten belegt, auch alle Dachziegel silbern (d. h. versilbert). Von diesem Schmuck wurde das meiste beim Einzug Alexanders und der Makedonier, das übrige unter der Regierung des Antigonos und des Seleukos Nikator heruntergerissen. Dennoch aber hatte während der Anwesenheit des Antiochos der sog. Tempel der Äne sogar noch seine Säulen rings vergoldet. Silberne Dachziegel waren in großer Menge dort aufgespeichert, außerdem einige goldene und viele silberne Mauerziegel."

* * *

145. Wenden wir uns nach Ägypten, so tritt uns das gleiche Verfahren der Rohstoffverkleidung entgegen, obwohl hier ein edleres Material zum Bauen verwendet wurde. Denn die ägyptische Architektur ist im ganzen die ausgesprochenste Hausteinbaukunst. Mit den Pyramiden (Bild 20), die man jetzt mit Sicherheit als Königsgräber erkennt, hat es allerdings eine eigene Bewandtnis. Als monumentale Grabhügel werden sie nämlich aus Erdhügeln zu erklären sein, von denen sie die Form beibehielten; so ergab sich von selbst, daß man den Kern stets als Aufschüttung eines

wertlosen Materials ansah, dem man durch eine Verkleidung mit besserem Stoffe einige Schönheit zu geben suchte. Wir haben die indianischen Mounds und die mexikanischen Stufenpyramiden bereits als eine der Urformen kennen gelernt, deren ästhetische Bedeutung wir in der *weithin sichtbaren Erhebung über den Erdboden*, auf breitester und darum sicherster Grundlage, erkennen müssen. Wenn man annimmt, daß die Pyramiden von innen heraus mit der wachsenden Regierungszeit der Könige erweitert wurden, so erklärt sich am leichtesten, warum der massige Kern (bei der größten weit über 2 000 000 cbm) ursprünglich sorgloser behandelt, und dieser Stil in der Folge festgehalten wurde. Die wahrscheinlich älteste Pyramide von Sakkara ist in Stufen aufgeführt; auch an andern läßt sich nachweisen, daß die Winkel zwischen den großen Stufen erst später mit kleineren Stufen ausgefüllt wurden. Die Wandbekleidung ahmt in ihren Mustern ein Mattengeflecht nach, so daß die „textile", d. h. bekleidende Bedeutung solcher Umhüllungen noch deutlich erkannt wird. Die Riesenpyramide des Cheops zu Gise war mit verschieden bemaltem weißen Kalkstein überdeckt; die zweithöchste, des Chephren, trug einen Mantel von rosenrotem Granit; die dritte Pyramide von Gise war unten mit Syenit, oben mit Kalkstein bekleidet. Wenn nun auch meist die verdeckte Masse dieser Bauten aus Quadern besteht, so gibt es doch auch Backsteinpyramiden, und ist das Grab des ältesten Königs Menes ein rechteckiger Hügel aus ungebrannten Ziegeln; einige weitere uralteste Königsgräber sind mit Luftziegeln ausgelegte Felsenkammern. Jedenfalls wurden der kostspielige Granit wie andere fein geschliffene Steine nur an den Außenflächen aufgelegt und, wie aus sichern Spuren und Nachrichten hervorgeht, doch selbst noch mit Farbenemail belegt. Die Steinschichten sind, z. B. an der Pyramide von Sakkara, nicht ganz wagerecht, sondern in einer Neigung nach dem Kerne zu gelagert (Semper) und legen sich wie Schalen um die Mitte. Die Deckplatten aber, welche zugleich als Schrifttafeln selbst noch einmal verkleidet sind, greifen wie Dachziegel übereinander, ein unverkennbares Zeichen, in welchem Sinne der Belag auf-

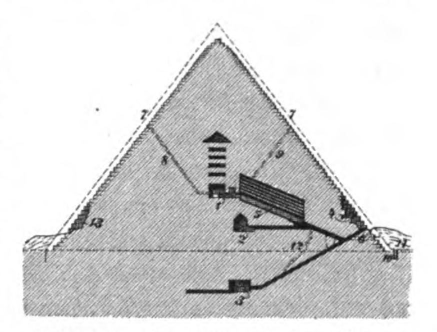


Bild 20. Die Pyramide des Cheops.
Durchschnitt von Süd nach Nord.

Die Cheops-Pyramide enthält drei Grabkammern, welche durch Korridore miteinander verbunden sind. Ein schmaler Gang (4) erweitert sich plötzlich zu einer 2 m breiten und 8 m hohen Galerie (5), verengt sich aber wieder und führt zur königlichen Grabkammer (1). Um dieselbe vor dem Einsturz durch den Druck der darüber aufgetürmten Steinmassen zu sichern, entlasten fünf kleinere Kammern die Grabstätte, deren oberste durch zwei gegeneinander gestemmte mächtige Steinbalken gebildet wird. Unter der Grabkammer des Königs findet sich ein Raum für die Ruhestätte der Königin (2) und endlich tief in der Erde eine dritte Kammer (3). Luftkanäle (8 und 9) öffnen sich nach der ersten Grabkammer und ihrem Zugange. Selbst der Brunnen (12) blieb für die Totenwohnung nicht vergessen. Die ursprüngliche Verkleidung (7) von verschiedenfarbigen Steinen ist nicht mehr vorhanden. — Der Deutlichkeit halber sind die inneren Räume in vergrößertem Maßstab gezeichnet.

zufassen sei. Nachträglich wurde freilich durch Abmeißelung eine spiegelglatte Fläche hergestellt. Die Schriftsteller des Altertums und des Mittelalters bestätigen die Tatsache, daß eine solche Bekleidung der Pyramiden die Regel gewesen ist.

146. Über die Bekleidung der Wände innerhalb der Pyramide von Sakkara sagt Semper: „Eine Grabkammer ist mit konvexen Zylinderabschnitten aus fayenciertem Bimsstein (oder einer unschmelzbaren Kapselerde) inkrustiert, und zwar sind die Stücke so verbunden, daß der Raum wie mit dicht aneinander gereihten flachen Wandsäulen umschlossen erscheint. Die Glasur ist grünlich blau und glashart. Andere gefärbte Streifen ziehen sich in Zwischenräumen über die geriefte Fläche der blauen Glasurwände fort. Andere Räume waren ähnlich, aber mit Stücken aus farbigem sog. ägyptischen Porzellan, nicht einen Zoll lang, etwas über einen Zoll breit und nicht konvex, sondern flach, bekleidet. Die Farben dieser Stücke sind Grün, Schwarz, Rot und Purpur."

Die Pyramiden steigen fast immer auf viereckiger Grundfläche, genau nach den Himmelsgegenden orientiert, auf und haben zu allen Zeiten durch ihre Großartigkeit einen mächtigen Eindruck gemacht. Weitere konstruktive Vorzüge haben sie allerdings nicht. Auf der Ostseite wurde eine Grabkapelle angebaut; in einem tiefen Schachte, wieder ausgelegt mit geschliffenem Granit, befand sich das Königsgrab selbst; der Zugang war durch die Außenplatten verdeckt und sonst wohl auch durch Fallsteine erschwert.

147. Hatten die Terrassenbauten Mexikos die Bestimmung, entweder Paläste oder, wie einige peruanische sowie die chaldäischen und assyrischen Stufenbauten, Tempelchen zu tragen, so standen die ägyptischen Pyramiden als Gräber in einer entfernteren Beziehung zur Religion. Monolithe Pyramiden, sehr schlank und abgestumpft und mit einer kleinen Pyramide gekrönt, sind die Obelisken. Sie standen, von kleinen Grabpfeilern derselben Gestalt abgesehen, gleichsam als Wächter vor den hohen Tempelpylonen (unten Nr 157). Ästhetischen Wert gab ihnen die ansehnliche Größe des Granitblockes, aus dem sie durch kunstvolle Behauung und Polierung herausgearbeitet waren, ferner die bisweilen angewandte Kupferverkleidung der Spitze und etwa noch die symbolische Bedeutung als Weihegaben an den Sonnengott, überhaupt als monumentale Zeiger von der Erde zum Himmel. Die mechanische Leistungsfähigkeit der Ägypter kann man aus der Herbeischaffung der gewaltigen Blöcke aus dem fernen Syene erschließen; noch jetzt liegt in einem der dortigen Brüche ein angefangener Obelisk, an welchem man dieselbe Art der Absprengung erkennen will, deren sich die heutigen Inder bedienen: „Hat man ein geeignetes Felsstück ermittelt, so legt man mittels des Meißels dessen Oberfläche bloß und zieht darin eine Rinne von ungefähr zwei Zoll Tiefe; diese Rinne

nun wird ihrer ganzen Länge nach stark erglüht, wonach eine doppelte Reihe von Männern und Frauen, die mit Gefäßen kalten Wassers bereit stehen, die Asche aus der Rinne entfernen und das Wasser darein ausgießen; sogleich zerbirst das Felsstück in geraden Schnitten so weit, als die Rinne gezogen ist." Diese Denkmäler trugen manchmal längere Inschriften (Strabo S. 816), auch kostbare Verkleidungen, wahrscheinlich von Metall, oder Reliefs, daher es von Kambyses heißt, er habe die Obelisken mitsamt den Tempeln beraubt und verstümmelt.

148. Zu den Pyramiden gesellen sich überall die Mastabas oder „Bänke", die aus Stein oder Ziegeln rechteckig zu bescheidener Höhe aufgebauten Gräber der Großen (Bild 21). Nur ihr Inneres ist beachtenswert. In der Vorhalle oder Opferkapelle befand sich dem nach Osten gerichteten Eingang gegenüber die symbolische Tür zum Totenreich, eine Nische oder angelehnte Grabstele mit Aufschriften. Ein längerer Gang mit der Statue des Toten führte zur Grabkammer. Hier und in der Vorhalle wurden die Wände künstlerisch dekoriert, teils mit farbigen Reliefbildern, teils mit geometrischen Mustern, welche sich bei genauerer Betrachtung als Flechtmuster erweisen, teils mit in Stein und Stucküberzug des Steins ausgeführtem Stabwerk. Es ist offenbar nachgeahmtes und grell bemaltes Lattengefüge. Dieser Stil der Holzbildnerei und der Weberei in den alten Gräbern stimmt zu der einfachen, aber natürlichen und lebensfrischen Art der malerischen Darstellungen und der kleinen Statuen aus Holz oder Kalkstein.

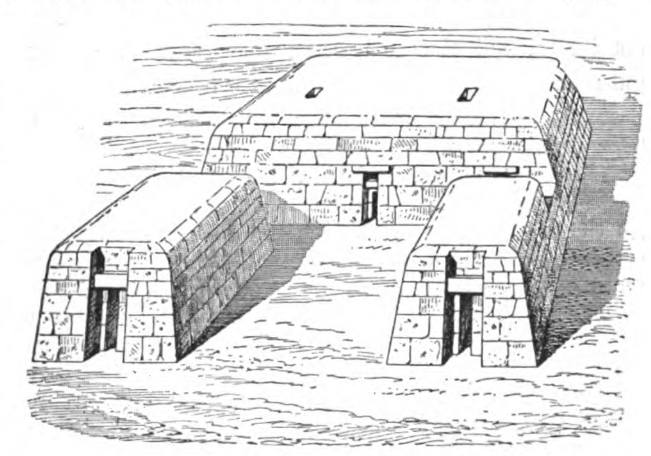


Bild 21. Mastabas von Gise.
(Rekonstruktion.)

Ein besonderes Interesse für die Baukunst haben die Darstellungen ägyptischer Häuser auf den Wänden. „Neben dieser ganzen Stabwerkornamentik", sagt Woermann, „und ihren manchmal textilen Füllungen kommen in und an den Opferkammern auch Abbildungen zeltartig leichter Bauten mit weitgestellten Holzstützen vor. Von größter Wichtigkeit sind hier die Abbilder der Säulen selbst, weil sie uns die Entstehung der von

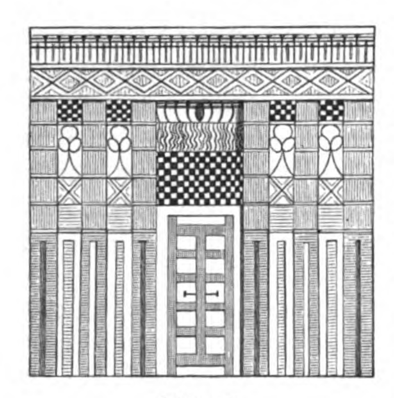


Bild 22.
Ägypt. Portal des alten Reiches.

der Stützkraft losgelösten Schmuckform der ägyptischen Säulenkapitäle vergegenwärtigen. Sind die dünnen Holzsäulen in der Regel als einfache Blütenstengel gekennzeichnet, so sind daneben doch auch schon Stengelbündelschäfte angedeutet. Lotosknospen- und Lotosblüten-Säulen aber beherrschen diese Darstellungen, in denen Papyrus-Säulen nur selten erkennbar sind. Holzstützen mit angebundenen Knospen und Blüten zeigt die Nachahmung eines Holzbaues aus der vierten Dynastie". Das Motiv der Weberei gibt sich bisweilen darin kund, daß die Einzelbilder umrändert, mit Borten versehen und gleichsam an die Mauer angeheftet sind; sonst überhaupt in der bunten Musterung der Flächen.

149. Von Wandbildern dieser Art zeigt das Portal Bild 22 den ursprünglichen Holzstil und die Musterung sehr deutlich. Die senkrechten Streifen neben der Türe sind pfeilerartig vor die auch durch horizontale Stäbe geteilte Fläche gelegt. Das untere Geschoß ist nur streifenförmig gegliedert und in der Höhe des Türsturzes mit einem in schmucklose Felder abgeteilten Friese abgeschlossen. Oberhalb der Türe beginnt der Schmuck, unten rechts und links die Kreuzteilung der Quadrate, darüber die geschlossene Lotosblüte und Schachbrettverzierung; in der Mitte zu unterst das Schachbrettmuster, dann stehende Wellenlinien und oben eine Blätterverzierung wie am Kapitäl runder Säulen. Der oberste Teil des Hauses stellt die Bekrönung dar: einen Fries mit liegenden Rauten. Ein kräftiger Rundstab trennt den Fries von dem mittleren Teil der Fassade und von demjenigen Teil, den wir als den gewöhnlichen Abschluß ägyptischer Bauwerke ansehen müssen, nämlich einer mit Blättern gezierten Hohlkehle, auf welcher eine Deckplatte ruht. An Decken und Wänden der Gräber finden sich solche Muster in kräftigen Farben gemalt.

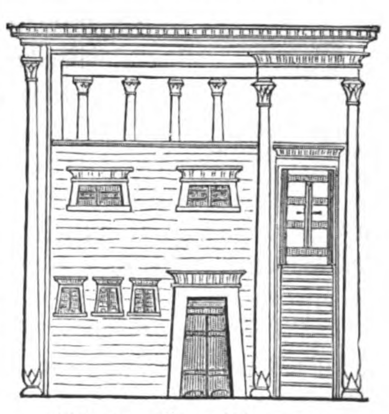


Bild 23. Ägypt. Schutzdach.

Bild 23, ebenfalls einer alten Wandmalerei entnommen, stellt ein wirkliches Zeltdach aus Holz vor; ganz oben befindet sich die heilige Uräusschlange unterhalb der Bedachung, weiterhin die Platte, die Hohlkehle mit stilisierten Blättern, der Rundstab, der Fries mit Hieroglyphen und dem geflügelten Sonnenball (zur Hälfte). Die herabhangenden Blätter haben die Bedeutung der Fransen an einem Wandteppich. Lehrreich ist die Stütze: sie steht auf einem runden Fuß, der gleichsam als Wurzelstock der Papyrusstaude einen Kelch von Blättern aus sich hervortreibt, dann nach nebensächlichen Zieraten die Knospe und dreimal nacheinander

die Papyrusblüte trägt. Zweimal wird eine Ergänzung durch die heilige Schlange in doppelter Stellung und zweimal eine Steigerung durch spiralförmig nach unten gewundene Stengel (Voluten) erstrebt. Dazu kommen Bandornamente. Wir haben hier also die Pflanzensäule und die wichtigsten ägyptischen Zierformen am leichten Zeltbau beisammen.

Aus demselben konnte ein einfacher Hausbau erwachsen, wie der in Bild 24, anfangs aus Holz, dann aus Stein im Holzstile. Auf den Säulen unserer Probe sehen wir die offene Papyrusblüte. Hohlkehle mit Rundstab und Platte kehrt überall wieder als abschließendes Glied, darunter mehrmals auch ein Fries. An der Vorderseite sind Fenster und Türen, nach oben etwas verjüngt. Das große Fenster, welches man rechts sieht, beleuchtet, wie es scheint, die zu den oberen Gemächern führende Treppe; dieser Haupteingang ist nach oben als Portal ornamentiert. Das Haus hat zwei Geschosse; über diesen befindet sich noch eine offene Galerie und darüber das Dach des Ganzen. Auf einem andern, ganz ähnlichen Wandbilde sieht man gleichfalls zwei Geschosse mit einer Galerie; das große Portal mit der Treppe liegt aber zwischen einem Wohnraum und einem fensterlosen, wohl als Vorratskammer zu denkenden Raume, der oben geradezu eine Teppichdekoration und darüber eine zweite kleine Galerie zeigt [1]. Die schlanken Säulchen sind auch da dieselben; die Blätter an dem eingezogenen unteren Ende lassen auch sie als Papyrussäulen erkennen. Es ist ebenda eine Fortsetzung des Hauses mit einer dritten Tür angedeutet. Desgleichen muß man sich in unserem Bilde nach rechts den Bau etwa in derselben Länge fortgeführt denken; es fehlt ja die eigentliche Dachstütze, die der zur Linken entsprechen würde. Diese Abbildungen lassen uns nun ungefähr auf die Beschaffenheit der ägyptischen Privatbauten schließen, die vielleicht in alter Zeit vielfach Holz- oder Fachwerkbauten waren, wie es die Gartenpavillons auch später blieben.


Bild 24. Ägyptisches Haus.

150. Was von den Säulchen gesagt worden ist, erinnert deutlich an das Stützensystem der Monumentalbauten. Die runde oder fast runde Pflanzensäule ist ein weit verbreiteter Typus für die Stützen der Steindecken. Aus dem alten Reich hat man zwar nur solche Pfeiler gefunden, deren Gestalt bloß durch die konstruktive Aufgabe im Steinbau bestimmt wurde, nämlich quadratische Pfeiler ohne Fuß und Kopfplatte, denen sich die Balken unmittelbar auflegen. Sie scheinen zu beweisen, daß neben dem Holzstil auch ein ursprünglicher Steinstil angenommen werden muß; erinnern doch die genannten Pfeiler mit den übergelegten Balken (im Sphinxtempel zu Gise) an die uralten Dolmen, denen gewiß kein Holzbau zum Vorbild diente. Es hat dieser schlichte Pfeiler seine eigene Entwicklung im mittleren

[1] Bei Lübke, Architektur.

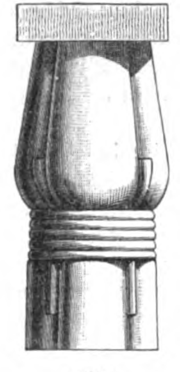


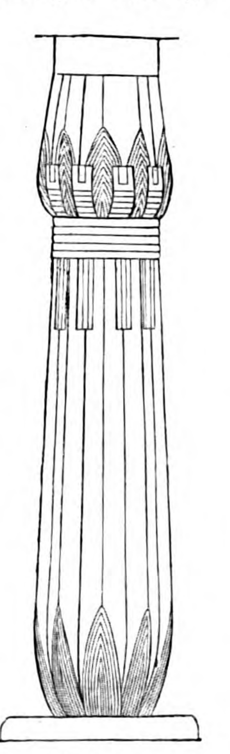


Bild 25. Säulenkapitäl von Beni-Hassan mit Grundriß.

Reiche gehabt: er wurde acht- und sechzehnseitig, als solcher auch mit Riefen (Kannelüren) versehen und stellt, durch eine quadratische Deckplatte und einen leicht abgerundeten Sockel vervollständigt, die sog. **protodorische Säule** dar (vgl. die griechisch-dorische Nr 227).

Dieser Steinstütze dürfen wir die Holzsäule mit ihrer Entwicklung zu der erwähnten steinernen Pflanzensäule entgegenstellen. Diese verzichtet auf den Ausdruck der Tragstärke und ist reine Ziersäule in ihrer äußeren Erscheinung. Im mittleren Reiche verbinden sich indessen, um nicht den Eindruck allzu großer Gebrechlichkeit zu machen, vier oder mehr Lotosstengel zu einem oben mehrfach umschnürten Bündel (Bild 25). Dasselbe Verfahren wird bei den (dreieckigen) Stengeln des Papyrus angewendet. Das Kapitäl beider ist teils an den Bauten dieser Zeit teils in den Abbildungen, bald offen bald geschlossen anzutreffen. Im mittleren Reich wird die Papyrussäule an mehreren Stellen mit fünf Bändern oder Ringen zusammengehalten.

Im Verlauf werden die Bündelsäulen vielgliederig und weichen schließlich den ganz abgerundeten. Die glatten Flächen nehmen nun mannigfachen Schmuck an. Über der unteren Einziehung wird die Schwellung des Schaftes sehr bemerklich; anderseits tritt nach der Schwellung eine erhebliche Verjüngung ein (Bild 26 und 27). Es findet sich noch eine besondere Kapitälform aus dem neuen Reich, welche bei den Griechen wiederkehrt und schon die **protokorinthische** genannt worden ist. Zwei Blätterreihen von verschiedener Höhe (die untere bloß aufgemalt) umgeben einen Blumenkelch; die obere treibt



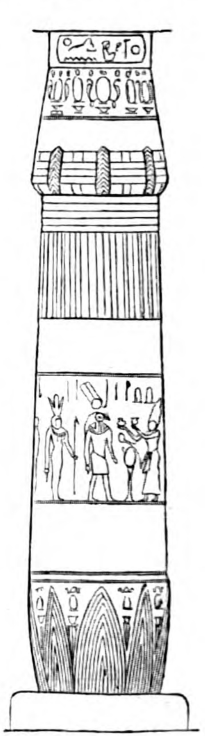


Bild 26. Bild 27.

Lotossäulen von Theben.

Bündelsäule vom großen Tempel zu Karnak. Bemalte Rundsäule vom Memnonium Ramses' II.

aus sich vier Voluten hervor, die gleichsam zur Unterstützung der aufliegenden runden, nicht vortretenden Platte dienen (vgl. unten Nr 237).

Endlich wird der Säulenkopf noch in besonderer, ja phantastischer Weise verziert. Bild 28 zeigt eine Säule mit Masken der Göttin des Himmels und der Liebe, Hathor; hier trifft die folgende Beschreibung der späteren ägyptischen Säulen zu, welche Mothes gibt: „Ein erhöhter Würfel wird aufgesetzt mit Tempelfassaden oder Nachbildungen hieroglyphenbesetzter Tempelwände, oder auch mit architektonisch eingerahmten Figurenreliefs auf allen vier Seiten. Die Kapitälhälse sind in der Regel sehr hoch und gewöhnlich mit einer Anzahl Rundstäbe oder ähnlicher Glieder verziert oder auch durch große Sphinxköpfe, Masken oder dgl. ersetzt. Die Deckplatte des Kapitäls ist eine glatte, durch Farben verzierte, quadratische Platte, deren Breite ungefähr die des oberen Säulendurchmessers ist; offenbar, damit der in gleicher Breite sich darauf legende steinerne Tragbalken die ausladenden, oft sehr schwach und zart gearbeiteten Kapitälverzierungen nicht beschädige. Oft sind die Säulen durch „Osirispfeiler“, d. h. glatte viereckige Pfeiler mit daraus hervorstehenden karyatidenähnlichen, aber nicht tragenden Statuen ersetzt.“ Immer mehr drang also das Bestreben durch, den Stoff und die in der Konstruktion tätigen statischen Momente zu verhüllen. Außer den Reliefs und Malereien der Säulen hat man im Tempel zu Luksor auch noch eine farbige Kupferverkleidung in getriebener Arbeit, wenigstens an den Kapitälen, nachgewiesen. Das Prinzip ist jedenfalls alt, hat man doch unter den Tempelresten von Hierakonpolis, die dem alten Reiche angehören, Statuen in getriebener Arbeit aus Kupferplatten gefunden.



Bild 28.
Säule von Denderah mit Hathormaske.

151. Von den Säulen werden wir auf die Tempel und deren Konstruktion und Schmuck geführt. Zuerst sei hier eine allgemeine Bemerkung über die Verwendung der Säulen beim Tempel und den plastisch-malerischen Schmuck desselben vorausgeschickt. In dem Pfeilersaal Thutmosis' III. zu Karnak kamen noch die protodorischen Stützen, die sich als eigentliche Träger kennzeichnen, zur Anwendung. Ganz im Gegensatz dazu zeigen die mittelsten Säulenreihen des Hypostyls ein Kelchkapitäl, welches von der Konstruktion nichts mehr erkennen läßt, wenn nicht etwa die Fort-

setzung des Kelches den in Blumenumhüllung versteckten eigentlichen Träger vorstellen soll. Meist erscheint die Übergangsform, das geschlossene Blütenkapitäl, welches fürs Auge einen ungenügenden Stützwert hat. Von dem Schmuck des Tempels zu Karnak sagt Kuhn: „Alle Flächen an Wänden, Architraven, Decken, Säulenschäften sind mit farbigen bildlichen Darstellungen in mäßigem Relief überkleidet. An den Säulen folgen sich von der Basis an erst das Schilfblattornament, dann ein breites Band mit Inschriften, darüber religiöse Darstellungen mit Figuren in doppelter Lebensgröße, hierauf wieder ein Streifen mit Inschriften, zwei Reihen Königsringe mit Fürstennamen, endlich die Anuli oder Ringe (welche die Papyrusstengel zusammenschließen). Die Decke zwischen den großen Säulen war mit klafternden Geiern mit königlichen Abzeichen in den Krallen überaus geschmackvoll geziert." „Unbekleidet blieben nur", sagt Woermann, „die Mauern aus poliertem Granit, der als solcher auch in der Mauermalerei nachgeahmt wird. Alle übrigen Stein- und Ziegelmauern sind oben und unten, von außen und innen mit dünnem Stucküberzug und auf diesem mit vielfarbigen Flächendarstellungen bedeckt, in denen eine zum großen Teil bereits phonetisch gewordene Bilderschrift sich um Bilder herumzieht, die einzeln und ihrem Inhalte nach erzählen und berichten wollen (wie die Schrift selbst), als Ganzes und ihrem Zierwert nach aber einen unablösbaren Bestandteil des künstlerischen Gesamteindruckes dieser Gebäude bilden." Die Ornamente ziehen sich von den mit Bildern und Hieroglyphen übersäten Wänden, welche gleichsam nur große Mal- und Schreibtafeln sind, auf die Sockel, die Simse, Decken, Säulen und Tore zurück. Das Pflanzenornament spielt bei den Ägyptern zuerst eine namhafte Rolle. Mauern und Decken werden in ihrer statischen Massenwirkung negiert. Wie das konstruktive Moment durch das dekorative aufgehoben wird, so entartet das dekorative, das ursprünglich einfach schmückt, teilweise in übertriebene Symbolik, teilweise in ruhmrednerische Erzählung aus. Alles soll schließlich nicht nur zieren, sondern auch sprechen. Die Wiederholung der gleichen Motive mußte ermüden; aber der Ägypter wollte nun einmal durch Anhäufung im einzelnen und Massenhaftigkeit im ganzen wirken. Einheit, Zusammenstimmung und Maßhaltung gehören nicht zu den hervorstechenden Vorzügen der ägyptischen Architektur.

152. Offenbart sich also in der Verkleidung der Bauteile, selbst der konstruktiven, wie der Säulen, einerseits die greifbare Übertreibung des Prinzips, die durch immer größere Häufung und gleichsam rhetorische Steigerung neue Wirkungen zu erzielen hofft, so fragt sich doch, ob die Verhüllung der Konstruktion an sich ein Fehler sei. Zunächst erfüllt der Überzug des Baumaterials oft einen sehr praktischen Zweck. Selbst der ägyptische Granit widerstand nicht allen Einflüssen der Witterung; man hat an einigen

Tempeln die Granitquadern innerlich zum Teil zerfressen, dagegen ihre Kruste wohl erhalten gefunden; das letztere ist nach Semper einer Art von Tränkung oder Glasierung zuzuschreiben. Ein anderer Grund für die Verkleidung dieser oder jener Form liegt in der geschichtlichen Entwicklung der Baukunst. Unleugbar findet letztere ursprünglich ihr Vorbild in der Tektonik, und wenn wir an die so häufigen Terrassenbauten denken, so erkennen wir die Beziehung zu einer noch tiefer stehenden ersten Betätigung des Kunsttriebes, zur Erdaufschüttung und Lehmbearbeitung; beides bleibt in gewisser Weise auch später immer noch in Übung bei Gußmauerwerk, Fachwerk usw. Solche Erd- und Holzwerke aber, wie auch der eigentliche Holzbau, werden durch Stein- oder Metallverkleidung gern monumental gestaltet. Begnügt sich der Indianer, seinen Mound (oben Nr 131) durch Erdreliefs in Menschen- oder Tiergestalt zu zieren, so finden sich anderswo primitive Grabhügel mit einem Steinmantel verkleidet. In den mexikanisch-peruanischen Bautrümmern aus alter Zeit bilden öfter kleine Steine, Lehm und Luftziegel den Kern des Mauerwerkes, und nur seine äußere Verkleidung besteht aus mächtigen Steinplatten oder einem farbigen Stuckmantel (Woermann).

153. Die Stoffverhüllung kann nun in einem Sinne durchgeführt werden, daß der Stoff zum bloßen Träger seiner Hülle wird. Bei dem chinesischen Hause stützt (wenigstens in älterer Zeit) die Mauer nicht einmal das Dach, sondern dieses ruht auf eigenen, meist hölzernen Säulen; desgleichen die Decke, so daß die Steinmauern keine struktive Tätigkeit mehr haben. Sie sind, soweit sie mit dem Dach in eine äußere Verbindung treten, doch nichts mehr als Tapetengerüste zwischen der wirklich tragenden Holzkonstruktion. Einzig die massiven Terrassenmauern (mit Treppen und Balustraden) haben konstruktive Bedeutung für die oberen Teile. Das Gerüst der eigentlich deckenden und raumabschließenden Teile dagegen besteht aus Holz- und Flechtwerk und einem geschweiften Ziegeldache. Da die Mauern durchweg aus Backsteinen, Luftziegeln oder Fachwerk bestehen, so fehlt nicht ein Verputz oder Stuckbewurf; nur der Unterbau und etwa die Mauersockel bleiben frei. Ebenso werden alle Teile der tektonischen Konstruktion wenigstens mit Farben bedeckt, auch wenn sie (an der Decke oder am offenen Dachstuhl) aus kostbarem Holz bestehen. Desgleichen werden Säulen, Sparren und Latten übermalt. Die Farben sind je nach den Teilen verschieden; Vergoldung und Blumenmuster finden häufige Verwendung; Füllungen und Felder teilen die Flächen ab, nicht selten mit eingelegter Arbeit, Arabesken, bunter Lackierung usw. In China liegt also das Bekleidungssystem in der ganzen Bauart, in der Inkrustierung und Dekoration so ausgebildet vor wie vielleicht nirgends. Ja sogar die Entstehung der Raumabschließung und Raumüberdeckung aus dem ursprünglichsten Flechtwerk- und Teppichverschluß gibt sich noch kund in der überaus häufigen

Anwendung von Bambusgittern und Lattenwerk zum wirklichen Abschluß wie zum Ornament, desgleichen von Matten, kostbaren Stoffen und malerischen Stickereien. Vgl. besonders Semper I 226 ff.

Offenbar verliert der chinesische Hausbau durch eine so lose Verbindung von Stein- und Holzwerk, von textilen und tektonischen Gebilden seine ästhetische Einheit. Das gleiche wird mehr oder minder immer der Fall sein, wenn der Schmuck die bauliche Konstruktion überwuchert und kaum zur Geltung kommen läßt. Er sollte doch dienen, und nicht vorherrschen. Am leichtesten wird man eine Eigenschaft der Baukunst, die Monumentalität, unter der vielleicht ebenso kleinlichen wie reichen Bekleidung vermissen. In China bleibt soviel wie nichts davon übrig, es sind sogar fast alle Häuser einstöckig.

154. Wie die Kleidung dem menschlichen Körper sich anschließen, aber unterordnen soll, so die Verkleidung des Bauwerkes der Kernform und der architektonischen Bedeutung desselben. Die Grenze, bis zu welcher der Schmuck sich vordrängen darf, ist nicht genau zu bestimmen; sie hängt unter anderem von dem allgemeinen Charakter des Baues ab, so gut wie die Kleidung von der Person, die sich ihrer bedient. Auf die Unterordnung und Übereinstimmung kommt es an; der bauliche Charakter im großen hat die Norm für die Beurteilung dieses Verhältnisses an die Hand zu geben. Je weniger das Material der Bauidee einen würdigen Ausdruck gibt, desto gebieterischer wird die Ergänzung erfordert. Diese erweist sich um so angemessener, je weniger sie sich als äußeres Beiwerk absondert. Im allgemeinen wird demnach die Polychromie die Aufgabe am besten lösen, da sie sich mit dem Untergrunde aufs innigste verbindet und ihn nicht völlig unwirksam macht. Dagegen hangen Relieftafeln nur äußerlich an und Marmorbekleidung ist gewissermaßen eine Täuschung, weil unter ihr der konstruktiv verwendete Stoff verschwindet. Plastische Figuren, z. B. ganze Bildergruppen an Bauwerken, geben sich wenigstens sofort als äußerliche Zutat kund; sie wollen nicht zu dem Untergrund oder der Konstruktion in nahe Beziehung gesetzt, sondern als ergänzender Ausdruck der Idee gewürdigt werden. Nur der kleinere plastische oder malerische Zierat ordnet sich augenfällig unter.

155. Es ist nicht gleichgültig, wie der stoffliche Grund sich seiner Beschaffenheit nach zu dem aufgelegten Schmuck verhalte. Holz und Schnitzwerk gehören innig zusammen und fordern sich wechselseitig; auch die Farbe schmiegt sich an. Der Stein widerstrebt dagegen oft der plastischen Bearbeitung viel stärker und steht auch zu der warmen Farbe nicht in so nahem Verhältnis, obwohl er sie wegen seiner natürlichen Kälte eher zu fordern scheint. Für den Farbenauftrag auf Stein wird vielfach noch ein eigener Untergrund nötig. Ästhetisch wertloses Material verdient nicht, sich nach außen geltend zu machen. Weiterhin macht der Baustil seine besondern

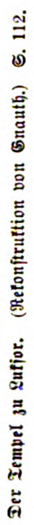
Ansprüche. Der ganz konstruktive gotische Stil scheint der Malerei keinen Raum zu gestatten, eher der Plastik, welche eine größere innere Verwandtschaft hat. Hinwiederum scheint doch der zu mathematische Charakter der Gotik, der in Gefahr kommt, das Gemüt kalt zu lassen, die Ergänzung der Farben, zumal durch Glasmalerei, gebieterisch zu verlangen. Der romanische Stil bedarf der Wandmalerei schon zur Ausfüllung der Flächen. Ein griechisches Bauwerk, verhältnismäßig klein und zierlich in den Formen, will zu einem förmlichen Zierbau durch Malerei und Plastik ausgestaltet werden. Man hat schon oft auch an die verschiedenen klimatischen Verhältnisse erinnert; schon deswegen war es ganz natürlich, daß die griechisch-römische und die Renaissance-Architektur sich anders als die nordische zur Dekoration stellte.

156. Endlich wäre noch darauf hinzuweisen, daß weder der Stoff noch die Konstruktion ein uneingeschränktes Recht hat, die Erscheinung eines Kunstwerkes allein zu bestimmen. Jener wirkt realistisch, diese verstandesgemäß, beide also einseitig und machen eine Ergänzung nötig. Bei aller Achtung für den Stoff, die mit dessen ästhetischem Werte sich steigert, weiß doch die Kunst, daß sie in der Form ihre Stärke hat, daß sie den Stoff, wie manchmal mit Übertreibung gesagt worden ist, durch die Form zu ersetzen, ja zu „vertilgen“ habe. Kein Wunder denn, daß im Altertum wie im Mittelalter und unter den verschiedensten Völkern sogar wertvolle Stoffe durch Überkleidung verhüllt wurden. Man wollte, daß die ganze äußere Erscheinung ein Werk der Kunst, und nicht der Natur sei. Allerdings, wenn wirkliche Harmonie obwaltet zwischen dem natürlichen Stoff und der Zutat der Kunst, so wird es zwecklos, dem Stoffe ein Kleid zu geben, das nicht sein ist. Höchstens könnte man den Fall ausnehmen, wenn das neue Gewand noch schöner wäre als das natürliche. Nun ist es aber im allgemeinen schwer, Natur und Kunst in die nötige Übereinstimmung zu bringen, zumal rücksichtlich des Eindruckes, den das Kunstwerk auf das Auge, die Phantasie und das Gemüt machen will. Es ist gewiß zuzugeben, daß ein Holzbild, wenn der Stoff auch sehr wertvoll wäre, durch die Farbe eine wärmere, idealere Erscheinung erhalten könne. Warum wäre es also bei einem Marmorbilde zum voraus abzuweisen, daß es durch Polychromie ausdrucksvoller und gefälliger werden könne? Wie gesagt, Harmonie des Ganzen ist alles, und wenn die Farbe sie aufhöbe, wäre sie nicht am Platze. Aber es können wohl auch, um bei der Plastik zu bleiben, die verschiedenen, im weißen Marmor sich nicht gegeneinander abhebenden oder wenig wirksamen Teile (z. B. die Augen) in harmonischer Weise durch die Farbe hervorgehoben werden; nur wird vielleicht nunmehr auch eine Beizung des gesamten Materials unerläßlich sein. Die Farbe erfreut jedenfalls das Auge mehr als die bloßen Formen und bringt Stimmung mit sich. Dieser Grundsatz läßt sich ohne Schwierigkeit auf die Schöpfungen der Baukunst übertragen. Nächst

der Theorie muß freilich die Geschichte lehren, inwiefern der Kunst die schwierige Verkleidung und Übermalung der Bauwerke gelingen kann. Auf der bisher besprochenen Stufe weist die Baukunst noch keine völlig glücklichen Versuche auf. Über die Art, wie die Griechen die Polychromie auf die Baukunst und die Plastik anwandten, siehe unten Nr 253 ff.

157. Wir kommen auf die religiöse Baukunst Ägyptens zurück. Es kann nichts bezeichnender sein für den finstern, niederdrückenden und beengenden religiösen Kult der Ägypter als die Beschaffenheit ihrer Tempel. An äußerlicher Großartigkeit und Pracht fehlt es nicht; eine seit Jahrtausenden geübte Kunst entbehrte in der Blütezeit des neuen Reiches, aus welcher uns die gewaltigsten Tempelruinen erhalten sind, auch der Mittel gewiß nicht, um das religiöse Ideal in einem Riesenbau zu verkörpern. Die Erwartung wird in der Tat hoch gespannt, wenn man sich den ersten Eindrücken hingibt. Vgl. zum Folgenden Tafel 5.

In dem Gebiete der heutigen Dörfer Karnak und Luksor, am rechten Ufer des Nils beim alten Theben, wurden, großenteils während der 18. und 19. Dynastie, etwa im Zeitraum von 1600—1400 v. Chr., zwei mächtige Tempel ausgebaut und durch eine Sphinxallee in der Länge von 2 km und der Breite von 23 m (die Zahlen nach Kuhn, Kunstgesch. I. Bd) verbunden, das ist der *δρόμος*, wie die Griechen ihn nannten. Der Sphinx ist ein aus einem Monolith gearbeitetes Gebilde, bestehend aus einem Löwenleib und einem Manneshaupt, zuweilen einem Widderkopf; er war ein Symbol der Stärke und Herrscherwürde des Sonnengottes Horus und des Königs, seines Stellvertreters; daher in Ägypten nicht mit einem Frauenhaupt gebildet. Der gepflasterte Prozessionsweg führt vor einen schräg ansteigenden Riesenbau, der mit zwei abgestumpften Türmen (Pylonen) auf rechtwinkliger Grundlage die hohe, aber enge Pforte des Tempelbezirks umschließt, deren Einrahmung portalartig vortritt. Außerdem stehen am Eingang noch gern zwei Obelisken, monolithe, mit Hieroglyphen bedeckte Denkpfeiler von offenbar symbolischer Bedeutung. Riesenbilder thronender Könige flankieren beiderseits unmittelbar das Tor. Die Pylonen, zwei mächtige Mauerkolosse, mögen etwa sinnbildlich auf die weisen Göttinnen Isis und Nephthys hinweisen, welche oft mit Horus und Osiris zusammengestellt werden und unter anderem sich auf einer Grabszene hinter dem Altare abgebildet finden, auf welchem der Priester Weihrauch anzündet. Jedenfalls sollen sie durch ihre Größe und ihre Stellung in gerader Linie vor dem Heiligtum auf dessen erhabene Bedeutung hinweisen. Öfter teilen horizontale Bänder sie in große Felder für die farbigen Bildwerke. Ringe und Rillen dienen als Fahnenhalter bei festlichen Gelegenheiten. Eine eigentliche Gliederung fehlt. Die schräge Abböschung aller ägyptischen Mauern pflegt aus ursprünglichen Erdwällen erklärt zu werden; vielleicht waren



Der Tempel zu Luksor. (Rekonstruktion von Gnauth.) S. 112.

vielmehr praktische Vorsichtsmaßregeln gegen den Andrang des austretenden Nils) oder aber ästhetische Rücksichten dafür maßgeblich. Das Tor hat über einem geraden Sturz einen Fries und darüber die gewöhnliche Bekrönung (Rundstab, Hohlkehle und Platte); damit war eine gute Schattengebung verbunden, und es wurde das Überfliegen des Sandes einigermaßen verhindert. Ein Rundstab umfaßt und schützt auch die Seitenkanten der Pylonen. Über dem mit Reliefs und Farben reich geschmückten Tore brachte man gern die geflügelte Sonne mit den Köpfen der Uräusschlange an, weil Horus im Kampfe mit dem Unhold Typhon die Gestalt der geflügelten Sonnenscheibe annahm und von der Schlange, d. h. einer Göttin in dieser Gestalt, unterstützt wurde. Das Kranzgesims war bei den Pylonen, wie auch sonst fast immer, mit der stark überhängenden Hohlkehle geschmückt. Wenn Sphinxe und Obelisken aus Granit gehauen waren, so bestanden die Pylonen aus Quadern, doch nicht selten gebrauchte man zu so dicken Mauern als innere Füllung Bruchsteine. Granit und Alabaster galten als Luxusmaterial und dienten zur Verkleidung, jener auch zu großen Prachtstücken von vorwiegend plastischem Charakter. Sonst verwendete man den sehr festen Sandstein aus Oberägypten und den Kalkstein aus Unterägypten, diesen wegen des feineren Kornes mit Vorliebe an den Wandflächen, wo die Reliefs einzumeißeln waren. Wie massenhaft man baute, bezeugen die Riesenpylonen von Karnak: Dicke der Mauer 15 m, Höhe 44 m, Breite 113 m; die Pylonen in Luksor hatten dieselbe Breite, aber nur 23 m Höhe.

158. Doch waren diese äußeren Tortürme das Höchste am ganzen Baukomplex; es folgen in gerader Richtung kleinere Tore, wie auch die bedeckten Räume sich im allgemeinen abstufen. Es waren dieser Räume wenigstens zwei vorhanden. Ganz am Ende stand als schmalster und niedrigster das Allerheiligste. Es war ein finsteres, säulenloses Gemach, in welchem das Bild oder Symbol des Gottes aufbewahrt wurde; nach aufgefundenen Tiermumien kann man annehmen, daß hier auch vielfach der Stall des heiligen Tieres war, unter dessen Bilde man den Gott verehrte. Das Heiligtum (Sekos) war in Edfu eine monolithe Kapelle. Es stand entweder isoliert innerhalb einer neuen, besondern Einfassungsmauer oder war unmittelbar von kleineren, gewiß mit dem Gottesdienst in Beziehung stehenden Räumen umgeben. Nur der König und der Priester betraten das Gebetshaus; die festlichen Prozessionen bewegten sich nur von dem Eingang des Sanktuariums aus in der Achse der Gebäudeanlage zum vorderen Tor hinaus. Bei den großen Tempeln war die Länge der ganzen Anlage sehr groß, in Karnak 365 m, in Luksor 255 m. Der Besucher kam durch eine Reihe von bedeckten und unbedeckten Hallen und Höfen, deren Eingänge von Pylonen flankiert wurden. Wenigstens ein „Hypostyl" stand noch vor der Cella (s. Tafel 5). Das war ein ganz mit Stein gedeckter Säulensaal, die

„Halle der Erscheinung" genannt, weil den Erleuchteten hier der Gott erscheinen sollte. Die mittlere Doppelreihe der Säulen des Hypostyls war stärker und höher, weil sie eine erhöhte Decke trug, um für seitliche, vergitterte Lichtöffnungen Raum zu lassen. Sonst hatten die gedeckten Hallen höchstens einige Schießscharten ähnliche Öffnungen in den Mauern. Nie fehlt endlich zwischen dem Hypostyl und den äußeren Pylonen der offene Hof mit überdeckten Säulenhallen zu beiden Längsseiten. Endlich konnten alle diese Räumlichkeiten mehrmals vorkommen und selbst hinter dem Heiligtum noch Anbauten mit Säulenstellungen hinzugefügt werden. In Karnak maß der Hof hinter dem Haupteingang 100 m in der Länge und 90 m in der Breite; im Hypostyl standen 134 Säulen so dicht, daß trotz des großen Lichtgadens (über 5 m hoch) der Raum nur dürftig erhellt wurde.

Eine ansehnliche Ziegelmauer von 10 m Durchmesser und entsprechender Höhe schloß in Karnak den Tempelbezirk gegen die Außenwelt ab. Obgleich er also durch eine mächtige Terrasse von Ziegelsteinen über die Ebene und den Fluß, auf dem man an Festtagen das Bild des Gottes umherfuhr, emporgehoben wurde, so war die Annäherung an die inneren Räume und selbst die nahe Betrachtung möglichst gehindert. Auch wer eintrat, mußte den Gott sozusagen erst in weiter Ferne und in tiefer Dämmerung suchen. Innerhalb ist eine verschwenderische Menge von Reliefs und Malereien an allen Wänden, Decken und Säulen angebracht; die Darstellungen aber sind eintönig genug: der König betet oder opfert vor der Gottheit, und diese entspricht seinen Wünschen. Für den Herrscher, nicht für die fromme Gemeinde war der Tempel da; er galt als ein Denkmal der Macht des Fürsten und seines Gottes. Die überaus rohe Tiersymbolik erklärt teilweise, warum das Heiligtum um so beengender und düsterer wirkt, je mehr man sich seinem Zielpunkte, dem Tabernakel oder der Lade des Gottes bzw. der Behausung des heiligen Tieres nähert. Alles erscheint allmählich um so kleiner, weil mit der Abstufung der Dachflächen auch noch der Boden von Raum zu Raum um einige Stufen sich erhöht. Immerhin bekunden noch jetzt die gewaltigen Trümmer der Tempel den mächtigen Einfluß, welchen die religiöse Idee auf die Kunsttätigkeit der Ägypter ausgeübt hat.

159. Es mag hier mit einem Worte der altindischen Baukunst gedacht werden, von der man sagen darf, daß sie etwa auf derselben Entwicklungsstufe stand wie die ägyptische. Wir knüpfen unsere Bemerkungen an den Tafel 4 b dargestellten Grottentempel von Karli[1] an. Halb oder ganz in den Felsen hineingebaute Tempel finden sich schon im neuen Reiche Ägyptens; wie diese sind die buddhistischen Grottentempel (seit Asokas Regierung, 3. Jahrh. v. Chr.) großartige

[1] Vgl. *Fergusson,* History of Indian and Eastern Architecture und Handbook of Architecture.

Prachtbauten, die aber im einzelnen die künstlerische Maßhaltung und eine einfach schöne Vermittlung der Teile vermissen lassen. Der basilikenähnliche Felsensaal zu Karli (vielleicht 1. Jahrh. v. Chr.), eine vollendete Probe dieses Stiles, wird durch zwei Reihen achteckiger Stützen, die sich auch an dem runden Kopfende des Baues herumziehen, in ein breites Mittel- und zwei schmale Seitenschiffe geteilt. Die Wölbung ist hufeisenförmig; die Rippendekoration aus Holz erinnert noch an den älteren Holzstil. Auf dem geschmackvoll abgetreppten Sockel der Stützen liegt ein minder schön ausladender Pfühl. Eine umgekehrte Glockenform bildet das Kapitäl. Dann wiederholt sich die in entgegengesetztem Sinne abgestufte Plinthe als Deckplatte; auf ihr steht, phantastisch genug, aber sorgfältig ausgeführt, der plastische Schmuck: zwei Elefanten mit menschlichen Figuren. Der vor die Apsis gestellte Einbau will ein Grabdenkmal (Tope oder Stupa) in kleinerem Maßstabe sein; er heißt Dagop. Der halbkugelförmige Aufsatz über dem abgestumpften runden Unterbau trägt einen altarförmigen Schrein mit Reliquien und darüber einen Schirm von symbolischer Bedeutung. Die Verzierung ist teilweise dem Holzstil entlehnt. Der Portalbau, dem Dagop gegenüber, läßt oben eine große Lichtöffnung frei. Eine äußere Vorhalle war ehedem ganz mit Holz verkleidet.

Dritter Teil.

Auf- und Ausbau in der höheren Kunst.

Erstes Kapitel.

Konstruktive Formen und deren Behandlung.

160. Bauen heißt die anorganische Masse nach Ideen formen; die erste aller Ideen ist hier die Zweckmäßigkeit bzw. Wohnlichkeit, die zweite ist die Festigkeit bzw. Dauer. Was diesen Ideen gemäß ist, heißt gewöhnlich noch nicht Schönheit, bildet aber die wesentliche Grundlage aller Schönheit, die doch vor allem Vernünftigkeit einschließt. Die zweckgemäße Verteilung der Masse und der feste Aufbau des Ganzen bildet aber auch mehr als die Grundlage der Schönheit, da der Geist aus der angeschauten Vernünftigkeit die erste Befriedigung schöpft, ohne die er jede weitere als seiner unwürdig von sich weist.

Die Kunstform erwächst aus der zweckdienlichen Kernform durch das klare Hervortreten des stoffbeherrschenden Prinzips, welches so gewaltet hat, daß man in dem geringen Aufwand an Material, in der erfinderischen Geschicklichkeit der Zusammenfügung, der einheitlichen und doch mannigfaltigen Ausgestaltung, in der Festigkeit und Größe, in der Verbindung der nächsten baulichen Aufgabe mit einer höheren ästhetischen eine bewunderungswürdige Leistung der Künstlerhand und besonders des Künstlergeistes wiedererkennt. Selbst die Zierform muß mit der wesentlichen Kern- und Kunstform in möglichst innigem Verhältnis stehen. Unter diesen Gesichtspunkten überblicken wir also in diesem Kapitel die Zweckformen der Bauwerke, doch nur insoweit als sie zu Trägern der ästhetischen Schönheit werden. Wir können auch so sagen: insofern die in der Materie schlummernden Kräfte zu höheren Leistungen geweckt und die konstruktive Tätigkeit der Natur unter der Hand des Menschen verklärt wird.

161. Die organische Welt sehen wir in der anorganischen vorgebildet. Die Schwere der Materie, wie ihre Elastizität und Expansionskraft ist Streben und Bewegung; die Festigkeit eigentliche Reaktion, Arbeit und Widerstand;

endlich der Zusammenhalt der Körper zu einem Ganzen ihre Einheitlichkeit. Die von der Natur mittels solcher Grundkräfte hervorgebrachte Schönheit der Körperwelt in allen ihren Erscheinungen erinnert lebhaft an die Schönheit der Organismen und weist von ferne selbst auf das Reich des Geistes als ein verwandtes Gebiet hin, auf welchem sowohl die vorbildlichen wie die wirkenden Ursachen in der Tat zu suchen sind. Die Materie so zu verklären, daß dieser Zusammenhang augenscheinlich wird, ist die Aufgabe einer jeden Kunst, welche im anorganischen Stoffe arbeitet, also vor allem auch der Baukunst.

162. Der Stoff in seiner rohen Starrheit, die nur schwach zum Geiste spricht, muß überwunden werden; es muß Kraft und Form entschiedener in die Erscheinung treten. Dem Holz oder Stein wird also der höhere Zweck gegeben, eine Wohnung für den Menschen herzustellen oder andere Aufgaben im Dienste des Menschen zu erfüllen. Eine Leistung, wie die Natur sie nie kennt, soll nach den Gesetzen der Natur, aber nicht nach diesen allein, sondern zugleich nach den Gesetzen des Geistes ins Werk gesetzt werden. Jeder Bauteil soll das Gepräge seiner Funktion tragen, soll durch die Bearbeitung ein Ansehen erhalten, das ihm die Natur nicht gibt; soll so mit den andern verbunden sein, daß nur vernünftige Berechnung sie zusammengebracht haben kann; so tragend oder lastend erscheinen, daß das Spiel der Naturkräfte idealisiert wird. Dann wird auch der ganze Bau dem betrachtenden Geiste hohe Befriedigung gewähren und würdig sein, jeden (an und für sich entbehrlichen) Schmuck aufzunehmen, solange derselbe den einheitlichen Eindruck der Konstruktion nicht verwischt, sondern in angemessener Weise erhöht. Es kann nur in der Ordnung sein, wenn für ein solches Werk ein gewisser Aufwand an materiellem kostbaren Stoffe und künstlerischer Arbeit gemacht worden ist.

163. Bei der Grundlegung eines Bauwerkes kommt die Bedeutung des Unterbaues in Betracht. Die konstruktiv gebotene Festigkeit desselben erweitert sich vornehmlich aus ästhetischem Grunde zu einem Stufen- oder Terrassenbau. Der mexikanische wie der babylonisch-assyrische Stil kennzeichnet sich geradezu durch die mächtigen Stufenbauten, welche das Haus der Gottheit weithin über den Staub und Dunst der irdischen Niederungen erheben. Wie in Mexiko die Königsburgen in ähnlicher Weise ausgezeichnet wurden, so standen auch die Königspaläste von Persepolis teils auf dem Felsen teils auf einem 10—13 m hohen Grundbau aus gut gefügten, aber unregelmäßigen Steinen. Gräber wurden nicht selten in ähnlicher Weise weithin sichtbar gemacht; das des Kyros erhob sich auf einer sechsstufigen Pyramide. Griechische Tempel hatten über dem Grundbau noch manchmal vielstufige Stylobate (Sockelbauten, Säulenstühle); doch wurde die Dreizahl der Stufen herrschend.

Die natürliche Lage hat oft dieselbe Bedeutung durch ihre Höhe oder ihre romantische Umgebung: man denke an die Schlösser, Kirchen und Denkmäler am Rheine. Die bloße Absonderung oder Umfriedigung eines größeren Bezirkes wirkt nicht viel anders. Was die christliche Kirche anlangt, so hielt man von jeher darauf, daß sie sich über fünf oder drei Stufen erhebe; man erinnerte sich dabei vielleicht an den Tempel auf Sion, an die „Stadt auf dem Berge", an das himmlische Jerusalem und an Golgatha. Als man einem Papste das Bild des Domes von Limburg zeigte, rief er aus: „Das ist ja ein Symbol". Dieselbe Symbolik legt man auch in die Größe und Pracht eines Baues, in die Kostbarkeit seines Materials, ja mit mehr oder minder Recht in die Mächtigkeit der Blöcke, aus denen er aufgebaut ist. Festigkeit, Massigkeit, Erhöhung sind ein sprechender Ausdruck der Bedeutsamkeit.

164. Erhebt sich über dem Unterbau ein bloßes Denkmal, das keinen Innenraum hat, so wird der Ausbau meistens ziemlich dürftig ausfallen und sich wenig in die Breite ausdehnen; solche Werke können aber immerhin, weil sie nichts anderes sein wollen als Denkmäler, bloß durch die verhältnismäßige Höhe, die edlen Verhältnisse in der Gliederung des Aufbaus und durch plastischen Schmuck einen höheren ästhetischen Wert bekommen (das Lysikrates-Denkmal in Athen, die Igelsäule bei Trier und das Grabdenkmal zu St Remy). Vielfach wird die Gliederung noch einfacher sein und die Form einer Säule oder eines Obelisken annehmen. Eine andere beliebte Form ist die des Triumphbogens, der aber vorwiegend durch Reliefschmuck und Inschriften, nicht durch die Form des Baues den Ruhm eines großen Mannes verkündet.

165. Die gewöhnliche Aufgabe der Baukunst ist indes die Raumabschließung, und zwar nicht in jener nebensächlichen Weise wie bei den Pyramiden, welche trotz der umschlossenen Königsgräber doch wesentlich Denkmäler bleiben; sondern ein rings abgegrenzter und völlig geschützter Innenraum ist gewöhnlich die nächste praktische Aufgabe der Baukunst, die im Bewußtsein dieses Zweckes das Material dafür herrichtet, zusammenfügt und zu einer würdigen Erscheinung glättet, bekleidet oder schmückt. Zur Raumabschließung dienen der Boden oder vielmehr der Bodenbelag, die Decke mit dem Dach und vor allem die Mauer oder die Wand.

Bei der Wand findet zunächst das ästhetische Gesetz seine Anwendung, daß ein Bauwerk nach oben sich in leichteren und schöneren Formen gestaltet. Wenn dem Unterbau, zumal dem Terrassenbau, fast wie den Festungsmauern eine derbe Krafterscheinung gut ansteht, da seine Bestimmung der Schutz gegen Feuchtigkeit, äußere Verletzung und besonders gegen den wuchtigen Druck von oben ist, so mildert sich die Derbheit in der aufsteigenden Mauer. Eine mittlere Stabilität genügt, auch wenn keine

andern Stützen für die oberen Teile vorgesehen sind; zugleich wird die Gliederung reicher. Eine alte Gewohnheit, die Mauern unten viel dicker zu gestalten (Ägypten), die noch im dorisch-griechischen Stil nachklingt, konnte später aufgegeben werden. Dagegen wird die völlige Selbständigkeit dieses Bauteils durch einen eigenen Sockelstein oder eine Sockelplatte mit Wasserschräge oder gegliedertem Sims, ferner durch ein krönendes Gesimse unterhalb der Deckenbalken für das Auge verdeutlicht. Die Behandlung der Außenwand unterscheidet sich natürlich von derjenigen der Innenwand; das geschützte und bewohnte oder Wertgegenstände bergende Innere wird in jeder Hinsicht bevorzugt.

166. Den Außenflächen von Monumentalbauten gibt Polygon- oder Bossengemäuer, am besten in den unteren Teilen, ein überaus kräftiges Aussehen. Einen gewissen Reiz der Abwechslung ergibt die Mischung von Hausteinen und Bruchsteinen, von Hausteinen und Backsteinen, die Verwendung von verschiedenfarbigen Steinen oder ein ornamentaler Verband (opus reticulatum = netzförmiger Verband der Steine, und ähnliche Formspiele). Schleifen, auch Polieren, farbige Hervorhebung der Fugen kommt in Anwendung. Die glatten Stirnflächen einer wohlgefügten Quadermauer machen den Eindruck der Festigkeit und der Sorgfalt zugleich, soweit letztere überhaupt bei der bloß raumabschließenden, dem Wetter ausgesetzten Mauer erwartet wird. Doch spielt die völlige Verkleidung, d. h. die Belegung der Bauteile mit einer Hülle aus anderem Material, eine große Rolle. Der bekannte Einwurf dagegen, es müsse das Baumaterial als solches wirken, ist nur halb oder gar nicht zutreffend; man kann ebensowohl geltend machen, daß es der Kunst eigentümlich sei, den Rohstoff umzugestalten, weil ohne diese Umgestaltung oft eine unangemessene Vermengung von Natur und Kunst stattfindet (wie wenn man auf der Theaterbühne die gemalten Bäume der Bühnenwände in einen wirklichen Garten auslaufen läßt); weil ferner die Harmonie der äußeren Erscheinung mit der inneren sonst schwer zu erreichen ist; endlich weil in den meisten Fällen schon praktische Gründe durchschlagen. Bei Füllmauern ist die Verkleidung bereits gegeben, bei Backsteinmauern naheliegend. Schutz und Schönheit verleiht auch einem porösen Kalkstein ein weißer oder auch farbiger Anstrich oder ein Stuckbewurf. Der Anstrich kann auch so sein, daß er den Stein zwar glatt und trocken macht, aber Fügung und Farbe noch genügend erkennen läßt. Durch Abtönen und Beizen erlangt man zartere Färbungen, ein Verfahren, das selbst beim Marmor anwendbar ist. Die Alten ließen manchmal die edelsten Steine und Metalle so gut wie Holz unter Anstrich und Farbe verschwinden.

167. Einen weiteren Schritt tut die freilich mehr für die Innenwände verwendbare eigentliche Malerei auf glattem Stein oder auf Stuck, dann die Bekleidung mit Alabaster oder Metall und die kostspieligere Steinpoly-

chromie. Schon die Ägypter legten Hohlkehlen mit farbigen Steinen aus oder schnitten aus solchen die Hieroglyphen heraus oder füllten die Vertiefungen eingeschnittener Hieroglyphen mit farbigem Stuck. Diese und ähnliche Künste starben wohl nie aus und blühten in der alexandrinischen Zeit erst recht wieder auf. Farbenreich war auch die Baukunst des Mittelalters; selbst die Gotik scheute im Inneren der Kirchen und im Äußeren der Wohnhäuser die bunte Erscheinung keineswegs. Überall sucht man endlich die leeren Wandflächen, welche scheinbar keine Funktion haben, durch Gurtsimse und Friese, durch Nischen und Konsolen mit plastischen Figuren, durch Reliefs aus Stein oder Stuck, angehängte Schilde u. dgl. zu füllen und zu verschönern. Die inneren Wände bedeckt man noch besonders mit Malereien, Tafelbildern, Teppichen oder Zieraten aus edlem Metall. Pilaster oder Halbsäulen, Simse und Strebepfeiler dienen dazu, das Äußere und Innere zu gliedern und in sprechende Übereinstimmung zu setzen.

168. Das richtige Maß kann nur dann bestehen, wenn das Beiwerk der architektonischen Wirkung untergeordnet bleibt; der gute Geschmack nur dann, wenn Gefälligkeit, Ordnung und Bedeutung sich beisammenfinden. Der erste Punkt läßt einen weiten Spielraum; denn der größte Teil der Wand gilt nun einmal dem Auge als träge Fläche, die für die Aufnahme von Schmuck da ist. Da zudem die Kunst, die Natur zu verdecken, geneigt ist, weil sie die Harmonie ihres Werkes so am leichtesten herzustellen scheint, so kann an und für sich gegen eine weitgehende Bekleidung der Flächen nichts eingewendet werden. Überladung tritt nur dann ein, wenn die Wand sie nicht als ein ihr angemessenes Kleid, als den ihr zugehörigen Schmuck aufnimmt, sondern wenn sie selbst nur als Gerüst für die Aufhängung des aufdringlichen Zierates erscheint. Diesen Eindruck wird man haben, sobald der offenkundig nur äußerlich angefügte Zierat zugleich einen ungebührlichen Raum beansprucht. Einfache Teppichdekoration fassen wir als das zierliche Kleid der Wand auf; eine architektonisch gehaltene größere Bemalung wirkt durch diesen ihren Stil in ähnlicher Weise; dagegen ist z. B. mit aufgehängten Tafelbildern, mit Schilden, Kränzen u. dgl. vorsichtig hauszuhalten. Im allgemeinen nimmt die Wand eine bloße Dekoration lieber auf als figürlichen Schmuck, wenn dieser sich nicht augenfällig wenigstens dem Raume nach unterordnet.

169. Die Mauer durchbrechen Türen und Fenster. Der Eingang wird nach Höhe und Breite zuvörderst von dem Bedürfnis, dann aber in der Gesamterscheinung von der Bedeutung des Bauwerkes bestimmt. Denn diese soll dem Eintretenden sich sofort vorbereitend kundgeben, weshalb auch die ganze Stirnseite naturgemäß bevorzugt wird. Die Wand nimmt hier gern einen besondern plastischen oder malerischen Schmuck auf. Man denke an die Portale der romanischen und der gotischen Periode und an den

Giebelschmuck der griechischen Tempel. Die Türflügel selbst, die Pfosten, die Schwelle und der Sturz, ferner die Lichtöffnung über letzterem bzw. die schließende Platte oder das Türbogenfeld bieten dazu mannigfache Aufforderung. Ja eine Verschiedenheit des Materials kann schon malerisch wirken. Die Flügel können durch Metallbeschlag, Nagelköpfe, Leisten, Schlösser, getriebene Arbeit aller Art ausgezeichnet werden. Holztüren nehmen Täfelung, Schnitzarbeit, geometrisches Ornament und Malerei auf. Silber, Elfenbein, ja Gold findet sich auch an Außentüren angebracht. Die Idee der Einrahmung oder Umrahmung tritt bei simsartiger, nach innen gerichteter Abstufung der Gewände, des Sturzes und der Einfassung im Gegensatz zur Füllung wirkungsvoll hervor. Der etwa angebrachte Schmuck hat die gleiche Idee zu unterstützen, also bandförmig zu umschließen; organische Ornamente werden natürlich an den Seiten aufsteigen, die Füllungen als indifferente Flächen, wie der Raum über der Tür, auch Figuren aufnehmen. Der Sturz oder die Oberschwelle wird angemessen weiter vorkragen und gleichsam überdachen; die Verkröpfungen mit der Mauer können als seitliche Ausladungen den Abschluß scharf markieren und dann ihnen entsprechend auch an den Ecken der Schwellen Verkröpfungen eintreten. Das schöne Verhältnis, wie zwischen Höhe und Breite der Türe, so zwischen Breite der Gewände zur Türöffnung ist nicht ohne Bedeutung; ebenso muß auch der Sturz nicht zu breit sein und nicht zu weit vorkragen. Ein ziemlich weiter Spielraum ist da gelassen; aber ins Belieben gestellt ist weder die Höhe noch die Breite. Die Einrahmung soll sich als dienendes und verzierendes Gerüst darstellen oder aber sie muß sich so erweitern, daß sie zum eigentlichen Portalbau wird, zu welchem dann die ganze Türe nur die Füllung bildet. Die Prachteingänge der romanischen und gotischen Kirchen wurden in den Seitenwänden, die sich durch Abschrägungen weit öffneten, durch Säulen, Rundstäbe, Statuen geziert und die ganze Seitengliederung über dem Sturz im Bogen fortgesetzt. Der Sturz kann auch im Halbbogen oder im Dreiblattbogen gebildet werden. In der spätrömischen Zeit und in der Renaissance wurde die Türeinfassung gern durch Säulen oder Pilaster mit leichtem Kapitäl, mit Architrav, Fries und Giebeldreieck zu einem Zierbau (aedicula) umgestaltet. Der Haupteingang hat wohl auch einen Vorbau oder eine Vorhalle. Er wird durchweg so angebracht, daß der Eintretende alsbald einen günstigen Überblick über den Innenraum erhält; so erfüllt er vollends seine ästhetische Bestimmung. Seiteneingänge entbehren dieses Vorzuges.

170. Die Fensteröffnungen können zwar eine kreisrunde oder rundliche Form annehmen, werden aber meistens nach Art der Türen behandelt und öffnen sich wenigstens scheinbar in Flügeln, daher auch in abgeschrägten Leibungen dem Lichte; jedenfalls paßt die Rechteck- oder Trapezform nicht nur zu der Türe, sondern auch zu der Mauer; die Abrundung der Licht-

öffnung nach oben ist zumal dort häufiger, wo die Fensterflügel tatsächlich geschlossen bleiben. Das Fenstergerüst besteht aus zwei Gewänden, der Sohlbank und dem Sturz; eine Verdachung und ein entsprechendes Glied an der Sohlbank ist zur Ableitung des Wassers nötig, aber auch als Profilierung gefällig. Unter dem oberen Gesims und unter der Fensterbank sind, wie unter der ausladenden Bedachung der Türen, Konsolen als Träger verwendbar, etwa in zierlicher Volutenform. Auch die Umrahmung mit einem förmlichen Baugerüst (Haus- oder Tempelmodell), wie bei den Türen, ist statthaft; es wird dann unten von besondern Stützen getragen, bisweilen mit einem kleinen Balkon über dem Gurtgesims versehen. Geschmückt wird ferner das im Bogen abschließende Fenster im Bogenfeld (z. B. durch gotisches Maßwerk), das geradlinig abschließende durch eine darüber angeordnete Zierfläche mit Inschrifttafeln, Figuren, Rundfensterchen usw. Die Teilung der Lichtöffnung durch Stäbe gibt Anlaß zu neuen Zierformen. Wie sehr die Erscheinung eines Baues durch die Fenster gewinnen kann, sieht man an einem gotischen Dome, wo die zierlichste Ausgestaltung der Umrahmung, der inneren Pfosten, des Bogenfeldes in Verbindung mit den hohen Wimpergen und den Glasmalereien die Fensterpartie zu einem wahren Prachtstück machen. Eine solche Zierde fehlte insbesondere den griechischen Tempeln, die, wie man sich immer mehr überzeugt, für gewöhnlich nur die unverhältnismäßig hohe Tür als Lichtöffnung hatten; reichte dies zur genügenden Beleuchtung des Inneren in dem südlicheren Klima hin, so fehlte doch der Tempelwand die erwünschte Durchbrechung.

Wie Türen und Fenster werden öfter auch Nischen mit einer kunstvollen Umrahmung versehen; desgleichen, zur bloßen Abgrenzung, Verzierung und Schattenwirkung, selbst Bilder, Inschriften oder Ornamentgruppen. Natürlich werden die Wände der Fassaden und des Hauptgeschosses auch in dieser Hinsicht vor andern Teilen des Baues begünstigt werden.

171. Die Mauern tragen das Dach oder helfen es tragen. Dieses ist entweder flach (Altandach) oder wenig erhoben oder steil oder gewölbt. Die erste Art hat in wasserarmen Gegenden ihre Vorteile und ihre Schönheit. Das umschließende Gesims ist dann stark ausgebildet; der Rand auch wohl mit Zinnen bekränzt. Gewölbte Dächer ergeben die prächtigen Kuppeln (auch in Kegel-, Pyramiden- und Zeltform), spitze die zur Hervorhebung einer Fassade wirksamen Giebel. In Griechenland herrschte eine wenig ansteigende Bedachung bei Tempeln und wohl auch bei Privatgebäuden vor. Bei flachen Giebeln umzieht den Bau ein weit ausladendes Kranzgesims; teils aus konstruktiven teils aus dekorativen Gründen kommen hinzu Rinnleisten, Wasserspeier, Akroterien, First- und Eckzieraten, bisweilen ganze Figuren. Das schwach geneigte Giebeldach legt sich wie ausgebreitete Adlerflügel über einen Horizontalbau, während das steile Dach dem Vertikalbau

angehört. In letzterem Falle muß das Kranzgesims eine geringere Ausladung erhalten, da eine weite nur zu einem fast horizontalen Dache paßt, und am Giebel wird in der Gliederung das Emporstreben, namentlich durch Fenster über dem Hauptgesims, stärker betont werden. Dachfenster gliedern das Dach; sogar die Schornsteine können durch eine zierliche Bekrönung ihren allzu prosaischen Charakter verlieren.

172. Bei etwas ausgedehntem Binnenraum werden außer den Mauern andere Stützen nötig, nämlich Pfeiler oder Säulen. Sie haben sofort den ästhetischen Vorteil, daß sie den Raum gliedern. Sodann läßt sich an ihrem Fuß und Kopf die Funktion des Stützens und Tragens gefälliger ausdrücken, wie denn auch ihre Masse viel leichter erscheint als die der Mauer. Doch ein Stück Mauer bleibt der Pfeiler in gewisser Hinsicht immer, obwohl er meist isoliert steht; er liebt daher das Viereckige, das Massige, das Derbe. Erst die Modifikation des Profils benimmt ihm mehr und mehr die Schwere. Schon die Ägypter entwickelten zu diesem Zwecke aus dem viereckigen Pfeiler den achteckigen, ja den zwölf- und sechzehneckigen, versahen auch den Schaft schon mit senkrechten Rinnen. Ferner besetzten sie die Pfeiler mit hervortretenden Statuen („Osirispfeiler") und bedeckten sie mit Bildschmuck; eigentliche Träger waren bei den Griechen die Atlanten oder Telamonen (Zeustempel zu Akragas). Pfeiler als Teile einer durchbrochenen Wand (Schäfte), Stirnpfeiler (Anten), Halbpfeiler, Strebepfeiler (die zugleich einem Seitendruck begegnen) erinnern am meisten an den ursprünglichen Charakter; doch zeigen die griechischen Anten und die gotischen Strebepfeiler, wie die Kunst sich ihrer zu ästhetischen Zwecken bedienen kann.

173. Der polygone Pfeiler und der säulenartig behandelte Rundpfeiler führen zur eigentlichen Säule hinüber, in der nicht die bloße Widerstandskraft, sondern das elastische Emporstreben nach Art eines Organismus angedeutet ist. Ihr Vorbild dürfte auch in den meisten Fällen der runde Baumstamm gewesen sein, so daß an eine Herleitung aus dem veredelten Pfeiler durchaus nicht immer gedacht zu werden braucht. Der Holzbau ging ja aller Wahrscheinlichkeit nach fast überall dem Steinbau voran, und selbst in Ägypten, das den Steinbau so entschieden bevorzugte, ist die sog. Pflanzensäule herrschend. Die ästhetische Schönheit der Säule erwarb ihr die Vorliebe des ganzen Altertums; erst im Mittelalter wurde der runde und weiter der eckige Pfeiler als kräftiger Bogen- und Gewölbeträger allgemein beliebt. In Ägypten hatte man Lotos-, Papyrus-, Palm- und Bündelsäulen; die Verjüngung und der Blattschmuck am Kapitäl oder am Fuß (Wurzelstock!) ergab sich von selbst. Bei der Bündelsäule mußte eine aufgelegte Last, solange wirklich dünne grünende Stämme dienten, von selbst nicht nur das Kapitäl am Rande niederdrücken, die Blätter umbiegen, sondern leicht auch eine Ausbiegung („Schwellung") in der Mitte hervorrufen; auch

Schaftrinnen ähnliche Vertiefungen blieben zwischen den eng verbundenen Stämmen stehen.

Die Gestalt der Steinsäule erklärt sich in dieser Weise ungezwungen. Es waren aber auch ästhetische Motive für die Nachbildung der Pflanzensäule entscheidend: diese besondere Ausgestaltung der Steinsäule erhielt nämlich einen symbolischen Sinn, der die konstruktive Bedeutung der Stütze, zum elastischen, organischen Träger umgestaltet, erkennen ließ. Man ging bald weiter. Die ägyptischen Tempelsäulen waren ganz mit farbigen Bildern und Hieroglyphen bedeckt; an griechischen Säulen hat sich zwar eine eigentliche Bemalung nicht gefunden, dagegen Figurenreliefs an den Tempeln von Ephesus und Milet; dazu kommen die Karyatidensäulen in Athen. Tier- und Figurenschmuck am Kapitäl begegnen in Persien, Ägypten und anderswo. Spiralsäulen (mit spiralförmigen Kannelüren) oder Schlangensäulen (aus Schlangen gewunden) sind im Altertum seltene Erscheinungen. Die Trajanssäule ist mit einem Reliefband von 200 m Länge spiralförmig umkleidet und war einst auch bemalt; eine kleine Schlangensäule diente als Träger des noch erhaltenen platäischen Weihgeschenkes aus Delphi. Bei Ziersäulen oder solchen, die eine unbedeutende Last tragen (Ständer, Rundpfosten, Baluster), ist mancherlei Spielerei eher statthaft. Halb- oder Dreiviertelsäulen, die sich an Pfeiler lehnen, sind anders zu behandeln als freistehende, gegen eine bedeutende Last sich stemmende.

174. Diese letzteren geben im allgemeinen die Regel für die Form ab. Das Kapitäl erbreitert sich nach oben zur Aufnahme der Last, und der Fuß nach unten zur Verteilung des Druckes. Von der Art, wie die Herableitung des Druckes von oben durch Platte, Kapitäl, Halsglieder, Ablauf und Furchen (mit Stegen oder Kanten), und wie umgekehrt die rückwirkende Festigkeit als eine aufwärts wirkende Kraft durch Postament, Basis und Anlauf in den senkrechten Schaft teils statisch vermittelt teils symbolisch angedeutet, und wie zugleich der organisch-elastische Charakter der Säule durch wohlabgewogene Proportion von Höhe und Breite und Masse, durch verhältnismäßige Dünnheit, durch Schwellung und Einziehung, durch Verjüngung des Schaftes und durch straffe Einheit der Gestaltung (wirklich oder scheinbar aus einem Stück) dem Gefühl des Betrachters näher gebracht, und wie endlich durch malerischen und plastischen Schmuck der Gesamteindruck verstärkt wird: von allen diesen Umständen hängt die Schönheit dieses Bauteils ab. Wegen ihrer großen Zierlichkeit müssen Säulenreihen oft statt Mauern einen gedeckten Umgang tragen oder eine Vorhalle bilden. Selbständige H a l l e n, auf einer oder mehreren Seiten offen, schmückten schon im Altertum die Märkte (Athen hatte drei berühmte Prachthallen), die Straßen (durch ganz Antiochia lief eine Doppelhalle). Eine geschlossene Halle war die B a s i l i k a. Die freien leichten Säulenhallen galten immer

als schön und kamen durch die Renaissance erst recht wieder zu Ehren; man denke etwa an die prächtige Halle des Petersplatzes. Die Säule hat sich in der Barockzeit den ärgsten Mißbrauch gefallen lassen müssen, bis sie schließlich gedreht und geradezu geknickt wurde.

175. Zur Säule paßt ein wagerecht lagerndes Gebälk. Zunächst werden die Säulen durch einen Querbalken, den Architrav, verbunden. Darüber legen sich im Holzbau senkrecht dazu andere Querbalken, um das Dach zu tragen, und zwar naturgemäß in Zwischenräumen, so daß vorn Luken zwischen Balkenköpfen entstehen. Darin wird der Fries im Steinbau seinen Grund haben, der ungefähr Balkenhöhe zu haben pflegt. Fällt beim Architrav die konstruktive Tätigkeit in die Augen, so ist der Fries, was auch der Name bedeutet, ein Zierstreifen, ein Schmuckband. Als nicht augenfällig tätiger Bauteil nimmt er lieber als der Architrav malerische und plastische Dekoration auf. Bei flachem oder nicht hohem Dache folgt die weit vortretende Hängeplatte mit dem ganzen krönenden, also auch möglichst verzierten Gesims. Die mannigfache Gliederung, welche das Gebälk zuläßt und fordert, wird später besprochen werden.

176. Die Bogenkonstruktion wird im Altertum erst spät häufiger verwendet, mußte aber in der Folge die Säulen mitsamt dem horizontalen Gebälk verdrängen und den Gewölbebau nach sich ziehen. Bogen sind in Ziegeln leicht halbkreisförmig ausführbar; in Steinen eher durch Überkragung des einen Werkstückes über das andere, also zunächst in zugespitzter Form. So in Alt-Chaldäa und in Ägypten, doch in beiden Ländern wenig angewendet.

Warum der Monumentalbau in ältester Zeit Bogen und Gewölbe verschmähte, ist nicht leicht zu sagen. Wahrscheinlich hoffte man nicht, mit Glück einen Weg zu betreten, auf dem das ganze System des älteren, so schönen Säulen- und Balkenbaus durchbrochen werden mußte. Es mag auch sein, daß die im Bogen ausgeprägte konstruktive Kraft zu der allgemeinen Kunstanschauung des Altertums minder gut paßte; man liebte ja damals die Verdeckung der Konstruktion durch die schmückende Form, während bei uns umgekehrt eine unverhüllte Erscheinung derselben als vorzugsweise natürlich angesehen wird. Semper hat diesen Grund mit übertriebenem Nachdruck betont. Von den Römern bemerkt er zwar mit Recht: „Die Aufnahme des Gewölbes und des Bogens in die Zahl der Kunstformen mußte ein noch mächtigeres Movens sein, welches die Baukunst in die konstruktive Richtung hineintrieb, die so sehr dem Genius der weltbeherrschenden Roma entsprechend war und durch ihn zu vollster Ausbildung gedieh.“ [1] Er geht aber zu der Behauptung über, daß die Griechen mit Bewußtsein alles aus

---

[1] Der Stil II 448.

der Baukunst ferngehalten hätten, was an materielle Existenzfähigkeit oder gar an Unsicherheit des Aufbaues auch nur entfernt erinnern konnte: „Deshalb schlossen sie das Gewölbe, das sie recht gut kannten, als architektonisches Element aus ihrer monumentalen Kunst aus." Damit hängt unmittelbar zusammen die Behauptung, daß die auf rein formalem Gebiete sich bewegende Kunst der Griechen, dem gleichen Prinzip gemäß, sogar die Materie als solche in gewissem Sinne verleugnete[1]. Das heißt wohl den Formalismus auf die Spitze treiben. Wie stimmt dazu, was Semper selbst (mit Quatremère de Quincy) von der Bedeutung des Stoffes in der antiken Kunst sagt? „Die Alten", so heißt es, „sonderten viel weniger, als man gewöhnlich meint, bei ihren Kunstarbeiten das Vergnügen der Augen von dem des Geistes; d. h. der Reichtum, die Mannigfaltigkeit und die Schönheit der Stoffe, welche dem Kunstwerke den äußeren Schmuck verleihen, verband sich in ihrer Auffassung viel enger, als man glaubt, mit der inneren Schönheit oder künstlerischen Nachbildung, auf der ohne Zweifel der größte Wert desselben beruht. Doch abgesehen davon wurde im Altertum unglaublicher Wert auf die Echtheit und den kostbaren Gehalt des Stoffes, woraus ein Werk der Kunst ausgeführt werden sollte oder war, gelegt, selbst wo dieser gar nicht sichtbar hervortrat."[2] Danach müssen wir durchaus annehmen, daß auch in der Baukunst mit dem Stoff die Konstruktion, so sehr sie in der schönen Kunstform sich aufzulösen schien, dennoch in derselben erhalten blieb, erkannt, empfunden und geschätzt wurde; hatte die Form ja auch ohne den Gedanken an die wesentliche Konstruktion keine rechte Wahrheit, keine Bedeutung. So lange, aber nicht länger, mag also der genannte zweite Grund die Alten abgehalten haben, Bogen- und Gewölbekonstruktionen in den Monumentalbau aufzunehmen, als sie dieselben noch nicht edel genug auszugestalten gelernt hatten, solange sie eben die rohe Darstellung der statischen Kräfte noch nicht überwinden konnten. Semper hebt ebenso übertrieben die Wirkung jener großartigen Ruhe hervor, in welcher die statischen Momente sich befinden, wenn Last und Kraft sich in der einfachsten Form, nämlich in senkrechter Linie, begegnen. Aber gewährt denn die Bewegung, das kühnere Spiel der Kräfte nicht einen noch höheren Genuß? Eine Beunruhigung des Geistes durch die Furcht, es möchte ein Bogen oder ein Gewölbe nicht tragfähig sein, tritt doch, nachdem einmal die Technik genügend ausgebildet ist, im allgemeinen nicht mehr ein.

177. Es kam nun aber der Rundbogen in der höheren Baukunst zuerst zur Herrschaft, nicht der an und für sich wohl näher liegende Spitzbogen. Dies mag in der gefälligen Halbkreisform seinen Grund haben, vielleicht auch in der zum Horizontalbau besser stimmenden Ruhe; denn der

[1] A. a. O. I 233 ff. [2] I 433.

Spitzbogen besteht aus zwei Bogenteilen, hat also eine zusammengesetzte Form und weist durch seine Spitze, die keinen ruhigen Abschluß erkennen läßt, über sich hinaus, symbolisiert das Emporstreben mehr als die Ruhe. Anfangs wagte sich der Bogen nur zur Abwechslung mit der horizontalen Verbindung hervor, ehe er noch ganze Arkaden bildete. Er stand alsdann auf Pfeilern, die man neben die Säulen stellte, oder auf einer Platte bzw. einem Kämpfer, oder auf dem Architrav, endlich später auf der Säule selbst, ganz ausnahmsweise auch auf Statuen.

178. Das Gewölbe schließt sich überall bald an den Bogen an. Die praktischen Vorteile lagen in der Ersparung des Holzes und in der früh erkannten größeren Festigkeit; allein die technische Schwierigkeit in der Herstellung war nur bei Felsengewölben unerheblich. Die neue Form reifte tatsächlich in Nützlichkeitsbauten, zum Teil unterirdischen, langsam zur Kunstform heran. In der römischen Kaiserzeit war der Bogen- und Gewölbebau auf griechischem wie auf römischem Boden zur Vollendung gediehen.

Das Gewölbe ist entweder ein fortlaufender Bogen (Tonnengewölbe), wie es sich für Gänge schickt, oder eine Halbkugel, auch ein derselben ähnliches Kugelsegment, oder endlich eine einseitig gewölbte Nische. Die Gewölbe werden manchmal durch Kassetten gegliedert. Häufiger erscheinen sie als Zusammensetzung von einer Anzahl Rundformen. So gibt es Schild-, Grat- und Zellenbögen, welche sich in den Thermen Caracallas und Diokletians verbunden finden. Die Kreuzung zweier Bögen ergibt das Kreuzgewölbe (in den Thermen des Maxentius). Die Zerlegung des Kuppelgewölbes durch Sektoren verstehen bereits die Architekten Hadrians, von denen die späteren den Anstoß erhalten, zur melonenartig gerippten Halbkugel fortzuschreiten [1].

Der Seitenschub des Gewölbes macht eine Verstärkung der Stützen notwendig, und so tritt wie von selbst der massive Pfeiler bald an die Stelle der Säule, und Strebepfeiler nehmen den Druck auf, welcher nicht mehr in die Grundfläche der Stütze fällt. Zum Teil hilft man durch Entlastung des Gewölbes mittels leichteren Füllmaterials oder Hohlgefäßen nach.

179. Der tätige, konstruktive Charakter der Bögen und Gewölbe scheint viel Schmuck zu verschmähen; anderseits aber macht sich auch das Bedürfnis geltend, durch den Schmuck jenen allzu mechanischen Charakter zu mildern. Die höhere Lage kommt dazu, um die Kahlheit weniger angemessen erscheinen zu lassen; denn in der Höhe steigert sich am besten die Verzierung. Figurenschmuck ist in Wirklichkeit auf den großen Rundflächen der Tonnen- und Kuppelgewölbe fast ebensogut angebracht wie auf einer flachen Decke oder

---

[1] Vgl. Sittl, Archäologie der Kunst 322 f (ein nicht nach Verdienst geschätztes Werk).

einer Mauerfläche. Der Schlußstein hat als Krone der Konstruktion ein neues Recht auf Verzierung. Die oben erwähnte Kassettengliederung der Kuppel erinnert an die flache Decke, welche zu allen Zeiten gern auf dieselbe Weise geschmückt wurde. Ebenso treten die Längsgurten der Gewölbe in ein näheres Verhältnis zu dem Rest der Wand zu beiden Seiten der Bögen. Der Pfeiler hat entweder größere Flächen, auf denen er alsdann die Dekoration der Wand annimmt, oder es wiegt bei der Stütze die Rundform vor (wie beim Rundpfeiler, oder wenn sich Halbsäulen an den Pfeilerkern legen), und dann bleibt der gewöhnliche Säulenschmuck erhalten. Nur eine einseitige Andeutung des Aufstrebens oder des organischen Charakters hat entweder das Kapitäl unterdrückt oder das ganze Pfeiler- und Gewölbesystem in eine Baumast-Architektur verwandelt, welche in ihrer Übertreibung doch nicht die rechte Wirkung hervorbringt.

Über alle raumbegrenzenden Konstruktionen handelt das Handbuch der Architektur III. Tl, II. Bd, 1.—5. Heft.

Zweites Kapitel.

Das Bauganze.

180. Es erübrigt noch, über Grund- und Aufriß eines Bauwerkes die allgemeinsten Betrachtungen anzustellen.

Der Grundriß gibt die Umgrenzung des Bauraumes im horizontalen, unteren Durchschnitt mit Bezeichnung der inneren Einteilung, der Einbauten, Türen usw., der Mauern- und Stützendicke. Die Urform der Hütte, rund oder quadratisch oder länglich-rechteckig, liegt allen Werken der Baukunst zu Grunde.

Der Rundbau kennt nur eine geringere Änderung des Grundrisses. Ein Kreis von Säulen teilt das Innere oder bildet einen Umgang; eine Vorhalle oder ein Ausbau durchbrechen eigentlich schon das Grundprinzip, da diesem nur ein genauer Zentralbau entspricht, dessen mathematischer Mittelpunkt die ganze Anlage bestimmt. Dagegen ist eine Wandgliederung, auch durch außen vortretende Nischen angemessen. Ähnliche Halbrunde dienen auch als Abschluß länglicher Bauten. Das Oval stellt eine seltene Abänderung der Kreisform dar. Die Form des Quadrates oder die aus demselben gebildete des regelmäßigen Achtecks ist gleichfalls sehr einfach. Dem zehnseitigen sog. Tempel der Minerva Medica in Rom waren außen Nischen angegliedert (darüber Rundbogenfenster). Das Pantheon (s. hierzu und zu den folgenden Rundbauten die Bilder im Kapitel „Christlicher Zentralbau") ist inwendig durch acht Wandnischen, in deren einer der Eingang liegt, gegliedert und bildet auswendig eine Rotunde. S. Costanza in Rom hat eine

Vorhalle, das Baptisterium von Nocera dem Eingang gegenüber einen Ausbau, S. Vitale in Ravenna beides. In S. Lorenzo zu Mailand finden wir ein inneres Quadrat und vier Nischen mit unteren Durchgängen; diesen entspricht jedesmal eine segmentartige Ausbiegung des Umgangs; an die Ecken des Quadrates aber legen sich kleine Quadrate so an, daß zwei Seiten sich zwischen die äußeren Kreissegmente schieben (welche den Nischen entsprechen) und mit ihnen den Umgang bilden. Im Münster zu Aachen legt sich um ein regelmäßiges Achteck ein Sechzehneck. Soviel mag über die Variation des Zentralbaues genügen. Im allgemeinen ist der runde oder polygone Grundriß zwar in sich nicht ohne hohe ästhetische Vorteile, aber nur für bloße Denkmalbauten oder solche, die auch als Versammlungsort ihren Mittelpunkt im geometrischen Zentrum haben, praktisch vollkommen angemessen, z. B. für Grab- und Taufkapellen.

181. Der länglich-rechteckige Grundriß, welcher durch Säulenstellungen in der Längenrichtung gegliedert werden kann, erhält, sofern ästhetische Gründe bestimmend sind, naturgemäß seinen Eingang an einer der Schmalseiten und demselben gegenüber seinen Zielpunkt (bei einer Kirche das Chorhaupt), oder es ist wenigstens diese Richtung für die Raumverteilung maßgeblich (wie etwa in der Anlage eines römischen Patrizierhauses). Die altrömische und christliche drei- oder fünfschiffige Basilika mit ihrem runden Ausbau an der dem Eingang gegenüber liegenden Schmalseite kann als Muster dienen. Das Rechteck kann von einem andern gekreuzt werden, wobei dann in der Kreuzung für beide ein gemeinschaftliches Zentrum sich ergibt, ja für den ganzen Bau eine zentrale Anlage, wenn ein griechisches Kreuz (mit gleichen Armen) gebildet wird. Seitliche Anbauten wird bei Kirchen und erst recht bei andern Bauten der praktische Zweck nötig machen; sie werden meist ohne ästhetischen Wert sein. Dagegen kann eine reichere Gruppierung von Bauteilen, die in ihrer Gesamtheit wieder eine regelmäßige Figur des Grundrisses bildet, bei größeren Wohnungsanlagen, z. B. einem Schlosse, dem ästhetischen Zwecke Genüge leisten: ein Torbau wird dann etwa auf einen offenen Hof führen, um den sich die verschiedenen Bauteile vereinigen. Säulenhallen können einen besondern Schmuck des offenen Hofes abgeben (wie sie auch, als geschlossene Räume, sich zu Prachtsälen eignen).

182. Der Grundriß eines Baues oder einer Bauanlage richtet sich bei Privatwohnungen am entschiedensten nach den mannigfaltigen Bedürfnissen, ebenso bei allen Profanbauten mehr als bei religiösen. Die letzteren sind vorwiegend einfach und darum übersichtlich, was für den ästhetischen Eindruck vor allem günstig ist, und es fallen allerhand Einrichtungen weg, welche ein offenbar prosaisches Gepräge haben und der schönen Kunst unübersteigliche Hindernisse in den Weg legen. Dieser Umstand und die Beschaffenheit

der zum Ausdruck kommenden Idee ergeben von selbst, daß Privatgebäude nur selten, öffentliche Profanbauten öfter, Gotteshäuser dagegen am gewöhnlichsten einen höheren Kunstwert beanspruchen. Die Denkmäler stehen diesen am nächsten, lassen aber keine bedeutende Entwicklung des Grundrisses zu, da bei ihnen der Innenraum fehlt oder doch ästhetisch wenig in Betracht kommt. Man unterscheidet religiöse Denkmäler (wozu man auch Gräber rechnen kann) und politische. Nicht weit ab liegen Brücken und Tore. Von andern nicht kirchlichen Bauanlagen, die sich gewöhnlich mehr durch Größe und Pracht als durch besondere Schönheit eines übersichtlichen Planes auszeichnen, seien nur flüchtig erwähnt: Theater, Amphitheater, Thermen, Schulen, Rathäuser, Plätze, Kunstmuseen, Stadt- oder Klosteranlagen. Garten- und Schiffsbau stehen in entfernter Beziehung zur eigentlichen Baukunst.

183. Nächst dem Grundriß entscheidet der Aufriß oder die äußere Ansicht des Gebäudes über dessen künstlerischen Wert. Zuerst kommt es auf die geometrischen Maße der aufrechten Bauteile an. Bei diesen sind, je nachdem sie mehr oder weniger vor- und zurücktreten, die perspektivischen Verkürzungen zu beachten, in denen sich tatsächlich alle Linien dem Auge darbieten. Wird der äußere Aufriß durch den senkrechten Quer- und Längsschnitt ergänzt, so erkennt man den ganzen Aufbau, wie er nach außen erscheint und wie er im Innern wirklich ist, Längen-, Breiten- und Höhenmaße, samt deren Gliederung, Dachkonstruktionen, Mauerstärken und, je nachdem der Schnitt gelegt ist, alle Einbauten. Nach dem bereits Gesagten haben wir nur noch ein Wort über Geschoßeinteilung, Turmanlagen und Fernwirkung beizufügen.

Ein Geschoß oder Stockwerk ist ein Raum oder eine Gruppe von Räumen, insofern sie durch horizontale Flächen — Decke und Fußboden — nach oben und unten baulich abgegrenzt sind, also die auf demselben Boden und unter derselben Decke befindlichen Räumlichkeiten. Schoß und Stock bedeuten ursprünglich den einjährigen Trieb einer Holzpflanze, das ältere „Gadem" einen abgeschlossenen Raum. Es ist ein Ganzes für sich, das gewissermaßen durch eine organische Gliederung des Baues in der vertikalen Richtung entsteht. Mehrgeschossigen Gebäuden gegenüber nehmen sich die einstöckigen dürftig aus, weil das Streben nach oben, worauf nicht zuletzt unsere Freude an Bauwerken beruht, nicht recht entwickelt scheint; die bloße Höhe eines Gebäudes will uns nicht recht genügen, wenn sie der Gliederung ermangelt. Dazu kommt, daß der Bau durch die Geschoßabteilung für das Auge sogar an Höhe, nicht bloß an Interesse, gewinnt. Daher muß diese Abteilung für gewöhnlich nicht nur im Innern vorhanden, sondern auch im Äußern deutlich kenntlich gemacht werden. Das kann durch einen Etagengurt geschehen, der von den innen liegenden Balken auch Balkensims

genannt wird. Bei der Säulengliederung der Wände in der römischen Baukunst wie in der Nachahmung derselben erscheint die Sonderung der Geschosse noch bestimmter ausgesprochen. Sonst wird sie gekennzeichnet durch die Fensterreihen, durch Balkone und Erker, durch Vor- oder Zurücktreten der Wand, verschiedene Behandlung derselben usw. Im Innern der religiösen Bauten erheben sich meistens auf den Seiten über Säulen oder Pfeilern Emporen, während die Mitte bis zur oberen Decke durchgeführt ist; diese Einrichtung kannten schon die größeren Tempel der Griechen, obschon sonst im Altertum einstöckige Bauten viel beliebter waren als in der späteren Zeit. Die Triforien romanischer und gotischer Kirchen bilden oberhalb der Arkaden und unter dem Lichtgaden ein Mittelgeschoß, das sich durch kleine Bögen (je drei Öffnungen in jedem Joche, daher der Name) nach dem Mittelschiff auftut. An der Westseite dient eine Empore gewöhnlich als Orgelbühne.

Wie sich die Geschosse im Äußern des Baues gegeneinander absondern, so zum Teil auch die horizontalen Abteilungen derselben. Strebepfeiler oder Lisenen (Laschenen, Lesenen, d. h. pfeilerartige, aufstrebende Mauerstreifen) entsprechen den Säulen- oder Pfeilerstellungen des Innern, Fenster in Profanbauten, einzeln oder gepaart, den Zimmern usw. Soviel wie möglich soll überhaupt das Äußere eines Baues auf das Innere schließen lassen, auch in der ornamentalen Ausstattung; doch ist Überladung und störender Mechanismus zu vermeiden.

Außer dem Keller-, Erd-, Haupt-, Ober- und Dachgeschoß unterscheidet man noch die Attika, an Bauten in antikem Stil ein Halb- oder Drittelgeschoß unter dem Dache mit oder ohne Fenster, doch nicht wie eine Brüstung ganz durchbrochen, ferner das Mezzanin (Entresol), ein Mittelgeschoß über dem Erdgeschoß, von geringer Höhe und mit untergeordneten Räumlichkeiten.

184. Die Türme haben ihre eigene Geschoßgliederung, durch Gesimse, Verjüngung, Fenster bzw. fensterähnliche Öffnungen, Galerien, Blendnischen und Ornamente bezeichnet. Die Höhe eines Turmbaus beruht allerdings auch auf dem praktischen Bedürfnis, wird aber vorzugsweise auf die ästhetische Schönheit berechnet. Gerade durch die Höhe erhält er die Bedeutung eines Denkmals mit mehr oder weniger symbolischem Sinne, und die durch die Höhe teilweise bedingte Massigkeit der unteren Teile wird zum Sinnbild der Stärke. Er kann, ob Festungs-, Schloß- oder Kirchturm, allenfalls sich allein genügen, verbindet sich aber gern mit ansehnlichen Bauwerken anderer Art. So steht er über Torbauten, Stadthäusern, vor und über Schlössern, an und auf Kirchen. Das Altertum hatte eine geringe Vorliebe dafür, das Mittelalter und die neuere Zeit eine um so größere, wie überhaupt der Vertikalismus seitdem die Baukunst beherrscht hat.

Die passendste Grundform ist ohne Zweifel das Viereck und das daraus entwickelte Achteck; sie entspricht der massigen Stärke; doch auch die zierliche Rundform kann die in sich gesammelte, unangreifbare Kraft sinnbilden. Der obere Teil wird entweder mit Zinnen bekränzt oder zugespitzt; die letztere Form stellt besser das dem Turmbau eigene energische Emporstreben vor Augen. Der Helm wird oft von kleinen Türmchen an den Ecken umgeben. Kuppeltürmen gibt die Halbkugelform einen besondern Reiz. Bei Kirchen verbinden sich Fassaden- und Vierungstürme am meisten organisch mit dem Hauptbau. Erstere, einzeln oder gepaart, verleihen der Stirnseite ein ganz neues Ansehen, zumal wenn sie sich mit einem Prachtportale verbinden; letztere ruhen voll Majestät über dem Durchschnittspunkt der Hauptteile des Baues; wenn ein großer Vierungsturm fehlt, wird dieser Punkt wenigstens durch einen Dachreiter hervorgehoben. Zur Seite des Chores betonen die Türme die Kreuzform in angemessener Weise.

185. Die Fernwirkung entspricht nicht durchaus der geometrischen Planzeichnung oder dem Baumodell. Bei der wirklichen Betrachtung eines fertigen Gebäudes verdecken nicht nur vorstehende Teile häufig andere und treten entferntere (zumal die ornamentale Schönheit derselben) aus dem deutlichen Sehfeld heraus, sondern es verändert sich je nach der Entfernung in horizontaler oder vertikaler Richtung die scheinbare Größe der Linien und Flächen, weil der Sehwinkel kleiner oder größer wird. Wenn man nicht weit von einem Ende eines langgestreckten Baues stehend, zum andern Ende blickt, so erscheint hier die Höhe desselben viel geringer, der Bau scheint zusammenzuschrumpfen, indem die Firstlinie sich anscheinend senkt und die Grundlinie nicht mehr horizontal liegt, sondern steigt. Blickt man von unten eine beträchtliche Höhe hinauf, so scheint die senkrechte Wand zurückgeneigt, weil die Linie vom Auge zum First hinauf größer ist. In dieser und anderer Weise verändert sich die Ansicht des Bauwerkes bei der wirklichen Betrachtung; dem Auge oder vielmehr dem durch dasselbe betrachtenden Geiste gewährt es aber ein besonderes Vergnügen, die bei jedem neuen Standpunkt wechselnden Veränderungen zu beobachten und zu beurteilen.

186. Will man sich perspektivisch treue Bilder anfertigen, so braucht man nur den Gegenstand durch eine ebene Glastafel zu beschauen und auf derselben das Bild nachzuzeichnen. Je nach der Stellung der Tafel und dem „Augenpunkt" bekommt man natürlich ein verschiedenes Bild. Augenpunkt heißt man den Punkt, in welchem das Auge sich befindet oder denjenigen Punkt der Glasplatte, den eine Senkrechte vom Auge trifft; er liegt also im Horizont, wenn die Tafel lotrecht steht. Man nimmt ihn bei Gebäuden in der Höhe des aufrecht stehenden Beobachters. Steht nun die Fassade eines Baues parallel zur lotrechten Glastafel, so werden die Verhältnisse der Linien der Wirklichkeit entsprechen; ist dagegen die Stellung

eine schräge, oder sieht man außer der parallelen Fassade noch andere Teile, so wird die Verjüngung gemäß der Entfernung größer und größer, und die Dach- und Sockellinien nähern sich — jene fällt, diese steigt —, so daß beide, gehörig verlängert, sich schneiden würden. Ist die Tafel oben nach vorn geneigt, so liegt bei senkrecht bleibender Sehachse das Auge tiefer, und die Gegenstände verjüngen sich nach oben, als wenn sie weiter entfernt wären, d. h. nicht lotrecht, sondern nach hinten geneigt ständen. Das heißt die Froschperspektive. Ihr Gegenteil ist die Vogelperspektive, bei welcher die Tafel oben nach hinten geneigt steht, das Auge also oberhalb des Gegenstandes sich befindet. Was nun immer für kleine oder große Übelstände sich bei der Zeichnung der Gegenstände mit Hilfe der Glastafel ergeben, so mag doch das Gesagte genügen, um die Verkürzung der Linien und die Verschiebung sowohl der horizontalen als der vertikalen, je nach dem Standpunkt des Auges, zu veranschaulichen. Der Architekt wird sich daher über den Eindruck besonders der Hauptfassade in der wirklichen Betrachtung zum voraus Rechenschaft geben und mit den „Täuschungen" oder „Schwächen" des Auges rechnen.

187. Noch wichtiger ist es, die äußere **Beleuchtung** des Bauwerkes in Betracht zu ziehen, die von der Lage desselben und von dem Vor- oder Zurücktreten seiner Teile, auch der kleinsten, wesentlich bedingt wird. Die Beleuchtung der inneren Räume muß erst recht ins Auge gefaßt und danach die äußere und innere Anlage des Bauwerkes eingerichtet werden. Die Bedürfnisfrage und die ästhetische Rücksicht sind da gleich entscheidend.

Über die Rücksicht, welche der Baumeister von vornherein auf die wirkliche Erscheinung des Baues und damit auf die Eigenart unseres Sehens zu nehmen hat, sind unter andern von Theod. Lipps (Ästhetische Faktoren der Raumanschauung) und Maertens (Skizze zu einer praktischen Ästhetik der Baukunst) lehrreiche Untersuchungen angestellt worden; in teilweise abweichender Methode von Wundt (Grundzüge der physiologischen Psychologie) und Helmholtz (Handbuch der physiologischen Optik).

188. Sehr leicht, aber nicht umsonst, ist die Sorge dafür, daß **überhaupt gesehen** werde, was in erster Linie gesehen sein sollte. Es gibt für jedes Gebäude einen oder mehrere Standpunkte, von denen der Beschauer es vornehmlich betrachten wird; insbesondere gehört dahin die Vorderseite. Da ist nun z. B. eine Kirchenfassade mit zwei Türmen, welche die Kirche nicht zu sehr verdecken und vielleicht noch auf einen Vierungsturm die Aussicht offen lassen, entschieden im Vorteil gegen eine andere mit einem Turme in der Mitte. Man wünscht auch von irgend einer Seite den Bau in seiner wesentlichen Gliederung möglichst vollständig vor Augen zu haben; soweit dies in der Macht des Baumeisters liegt, wird er durch die Lage und Richtung desselben dafür sorgen. Diejenigen Teile aber, welche am meisten gesehen

werden und für den Eindruck des Ganzen am maßgebendsten sind, wird er mit größerem Fleiße bearbeiten oder schmücken, so wahr es bleibt, daß er schon um der Kunst selber willen die übrigen nicht gerade vernachlässigen darf. Für das Innere wird er namentlich die natürliche oder künstliche Beleuchtung und die Veränderung der Farbe durch dieselbe in Betracht ziehen, z. B. bei Kirchen, Festsälen, Theatern, Museen, Schulen. An dunkleren Stellen können stärker reflektierende Farben oder Vergoldungen nachhelfen; an helleren sind blendende Lichter zu vermeiden. Oberlicht und Seitenlicht wirken merklich verschieden. Zu berücksichtigen ist endlich, was in den Räumen an Kunstwerken oder Geräten untergebracht und gesehen werden soll.

189. Sehr muß beachtet werden, daß alles nicht nur gesehen, sondern auch *übersehen und zu einem einheitlichen Bilde zusammengefaßt* sein will. Da kommt es auf die Berechnung des Sehfeldes an, innerhalb dessen allein ein gleichzeitiges, zusammenfassendes Überschauen möglich ist. „Es beträgt nach den neueren theoretischen und praktischen Untersuchungen für die *Außenarchitektur* das Maximum des Sehwinkels ca 30—36 Winkelgrade; für Feststellung eines solchen Maximums läßt man nur die Höhe der Architektur, den Augenaufschlagswinkel, von ca 27 Winkelgraden, maßgebend sein. Es entspricht letzterem Maximalwinkel eine Distanz zwischen dem Auge des Beschauers und dem Objekte, welche zweimal die Höhe des letzteren beträgt" (Maertens). Das ist der normale oder primäre Standpunkt, bei dem für den aufmerksamen Betrachter die Umgebung der Architektur ausgeschlossen und alle Aufmerksamkeit ausschließlich auf die kleine Welt des Kunstwerkes gerichtet bleibt. Ist die Augendistanz nur einmal der Höhe des Baues gleich (der Sehwinkel größer), so treten zwar die einzelnen Teile deutlicher in den Gesichtskreis, aber die Übersicht über das Ganze geht dabei verloren; umgekehrt wirkt bei der dreifachen Distanz der Augen (und Verkleinerung des Sehwinkels) auf Kosten der Einzelheiten das Umrißbild des Baues malerischer, indem es mit der nächsten Umgebung zusammenfließt.

190. Für die *Innenarchitektur* steigt wegen der ganz verschiedenen Beleuchtung das Maximum des Übersichtswinkels auf 45°. Die dem Eintretenden gegenüberstehende Hinterwand darf aber nur etwa unter einem Winkel von 18—20° gesehen werden, damit noch der Fußboden und die Decke behufs einer Gesamtanschauung in das Gesichtsfeld aufgenommen werden. Man kann danach nun die harmonischen Abmessungen der Innenräume im allgemeinen berechnen. Die Anlage oder die Formgebung im einzelnen oder der Standpunkt des Beschauers wird je nach den Umständen im Belieben des Architekten stehen.

191. Bei den Werken der Plastik oder der Kleinkunst, also der Ausstattung des Bauwerkes, ist in Erwägung zu ziehen, inwieweit sie für

sich und somit in großer Nähe, oder nur in Harmonie mit dem Ganzen, also unter einem verhältnismäßig kleinen Augenwinkel, gesehen werden sollen. Bei der Außenarchitektur verändert die Höhenperspektive die Maße der oberen Bauteile und der etwa in der Höhe (und nicht vielmehr, was meistens möglich ist, in der horizontalen Blicklinie des Auges) angebrachten Kunstwerke u. dgl. Ein alter Kunstgriff, um den Übelständen der Verkürzung abzuhelfen, ist die Überhöhung der betreffenden Gegenstände.

Schwierigkeiten besonderer Art bereitet die Schattenkonstruktion nach der Perspektive; natürliche und künstliche Beleuchtung, direktes und indirektes Licht, diese oder jene Richtung desselben wollen berücksichtigt werden, so daß die genaue Berechnung der Veränderungen sehr verwickelt wird.

* * *

192. Es gibt noch viel heiklere Dinge, welche die Beachtung des Architekten verdienen; sie beziehen sich auf gewisse, schwer zu begründende Eigenarten unseres Sehens, welche man als „Augentäuschungen" zu bezeichnen pflegt. Man meint damit gewisse Urteile über Sinneswahrnehmungen, die, obwohl der Wirklichkeit nicht entsprechend, doch unwillkürlich und mit einer Art Notwendigkeit entstehen. Der Versuch, dafür die Beschaffenheit unserer Augen verantwortlich zu machen (Wundt, Münsterberg), ist nur zum kleinen Teil gelungen. Die Gewohnheit, unser Urteil über ganz ähnliche Fälle bestätigt zu finden, läßt es schon eher begreifen, warum wir bei einer neuen Erscheinung mit dem gleichen Urteil sofort zur Hand sind (Helmholtz). Die uns wohl bekannte Verkürzung entfernter Dinge macht, daß wir einer perspektivisch getreuen Zeichnung sofort die richtige Deutung geben, und die ansteigende Blickrichtung, in der wir vertikale Flächen zu sehen gewohnt sind, bewirkt die Illusion, daß wir auch in geometrischen Figuren, wie die Erfahrung zur Genüge beweist, die Höhenrichtung überschätzen. Allein auch diese Erklärung kann nicht völlig genügen; denn die Neigung zu dem unrichtigen Urteil scheint fast unüberwindlich.

Da nun der Sinn jedenfalls von dem Wahrgenommenen ein treues Bild vermittelt, so beurteilen wir entweder aus Unkenntnis der Sinnesfunktionen diese unrichtig (wie die erste Erklärung will), oder wir versäumen aus Gewohnheit (wie die zweite Meinung voraussetzt) eine genauere Prüfung, oder aber wir gehen aus angeborener Neigung willkürlich über die Gründe unseres Urteils hinaus. Im letzten Falle werden wir nicht so fast getäuscht, sei es durch verborgene Schwächen unserer Sinne, sei es durch Gewohnheit und Lässigkeit, sondern wir täuschen uns im eigentlichsten Sinne selbst und finden in der Selbsttäuschung unsere Befriedigung. Dies wird das Entscheidende sein. Wir wollen den Vorgang einmal mit einem platten

Ausdruck „Autosuggestion" nennen. Irren wir nicht, so läuft die Meinung von Lipps auf das nämliche hinaus.

Er sagt unter anderem (a. a. O. S. 6): „Erfahrung hat es dahin gebracht, daß wir keine Linie sehen können, ohne in ihr eine Kraft wirksam zu denken, ohne sie zu fassen als Ausdruck einer Art der Lebendigkeit oder inneren Regsamkeit. Auf Grund von Erfahrungen ist die Gerade für uns nicht nur da, sondern sie streckt sich, strebt von einem Ausgangspunkte zu einem Zielpunkt. Die krumme Linie biegt und schmiegt sich; das stehende Rechteck faßt sich nach innen zusammen und gewinnt so die Fähigkeit, sich frei aufzurichten, das liegende dehnt sich in die Breite oder läßt sich gehen; der Kreis drängt nach der Mitte und überwindet mit (uns fühlbarer) Anstrengung die natürliche Tendenz des Fortgangs in der Tangente usw. So eng ist diese gedankliche Verbindung, daß wir in keinem Augenblick uns von diesen Kräften, diesen Arten der Bewegung und Lebendigkeit ganz losmachen können; immer sind sie im Akte der Wahrnehmung als Begleitung zugegen; immer ist uns so, als nähmen wir mit den Linien und linearen Formen zugleich eben diese Kräfte und Bewegungen wahr." Lipps redet auch noch von einer Erfahrung oder Gewohnheit, aber das ist keine Gewohnheit, welche sich auf die geometrischen Gebilde selbst beziehen kann, die wir nie in lebendiger Bewegung sehen konnten, sondern wir können nur in organischen Gebilden das Leben unter geometrischer Form wirksam gesehen haben. Es handelt sich also um eine Übertragung des organischen Lebens auf anorganische Gebilde, um eine echt poetische Belebung und Beseelung des Leblosen.

193. Lipps nennt eine solche Anschauung eine ästhetische, weil sie sich jedem Menschen unwillkürlich aufdränge und nicht von der Reflexion eingegeben sei. Das besteht zu Recht; denn derart ist die lebendige ästhetische Betrachtung: es möge ihr noch soviel Reflexion vorhergehen, im ästhetischen Urteil als solchem verhält sich die Reflexion nur begleitend, nicht führend. Wichtiger aber ist, was hinzugefügt wird: daß den geometrischen Formen erst auf diese Weise ein Inhalt, ein „Gedanke" mitgeteilt werde. Daß dieser Inhalt eben das Leben, die Bewegung, die Tätigkeit ist, dürfte das Entscheidende sein. Somit ergibt sich von selbst, wie wir bei solchen Selbsttäuschungen unsere Rechnung finden; die poetische oder ästhetische Anschauungsweise macht uns eben Freude, ja bedingt vorzugsweise die Freude, die wir, von dem gewöhnlichen Nutzen abgesehen, an der leblosen Natur haben. Die Neigung zur Beseelung derselben hat uns die Natur selbst mitgegeben; darum eilen die ersten Äußerungen dieser Neigung der Reflexion voraus und gleichen einem naturnotwendigen Irrtum. Die Menschensprache selbst vermag sich, wie schon die obigen Beispiele lehren, kaum anders auszudrücken als: die Linie erstreckt sich, das Rechteck steht oder richtet sich auf, oder dehnt sich in

der Breitenrichtung aus u. ä. Drei Dinge stehen also fest: daß solche Augentäuschungen wirklich vorkommen, daß sie in der Natur tief begründet sind, und daß die Kunst in ihrem Interesse sie eher fördern als aufheben muß. Die Täuschungen der Sinne sind im Grunde nur poetische oder ästhetische Phantasievorstellungen, bei denen der Geist nicht verliert, sondern gewinnt.

194. Leben ist Streben und Entwicklung; daher achten wir bei geometrischen Gebilden sofort auf die Richtung, welche diese Entwicklung nehmen werde, und selbst bei einem für zwei oder drei Richtungen scheinbar gleichgültigen Quadrate oder gleichseitigen Dreieck genügt uns das allgemeine Bewußtsein von der größeren Kraftäußerung und Entwicklung der Organismen in der Höhenrichtung, um jene Gebilde als aufgerichtet zu sehen, somit auch, um die Höhe zu überschätzen. Wir wollen, daß ein in sich indifferentes Gebilde aus seiner Indifferenz und starren Ruhe heraustrete; erst dadurch wird es uns selbst ähnlich und somit wohlgefällig; wir sehen also die Bewegung, das Arbeiten gegen die Schwerkraft, das Aufsteigen in das Gebilde hinein. Stärker werden wir dazu gedrängt bei einem stehenden Rechteck oder einem Quadrate, das sich mit andern gleichartigen Gebilden zu einer Gesamtfigur von offenbar überwiegender Höhenrichtung verbindet (Bild 29). Wie das Ganze sich turmartig aufrichtet, so nimmt das Quadrat a daran teil, und wir überschätzen in merkwürdiger Weise seine Höhe. Das Streben, welches wir in der Richtung von unten nach oben siegreich sehen, verknüpft nun auch die nur äußerlich aufeinander gesetzten Vierecke gleichsam organisch. Befinden sich in dem Gesamtbilde rechts und links ausladende Rechtecke, wie das über dem Quadrat a, so leiht unsere Phantasie diesen ein entgegengesetztes, zeitweilig siegendes, aber schließlich unterliegendes Streben. Die Breite des Quadrates, das seine Kräfte zu sammeln scheint, um sich nach oben aufzurichten, wird demgemäß für geringer angesehen, als sie wirklich ist und bei einem daneben gezeichneten ganz gleichen Quadrate b auch scheint. An den Berührungspunkten des ersteren Quadrates mit dem ausladenden Rechteck macht sich eine Spannung fühlbar, bei welcher die zusammenfassende Kraft gehemmt wird, während am obersten Teile des ganzen Gebildes, wo die Hemmung nicht mehr statthat, der Schein einer Konvergenz entsteht.

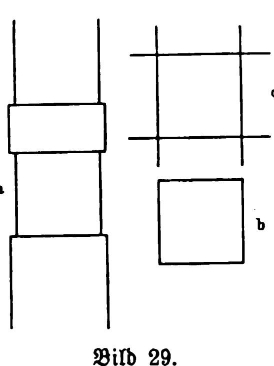


Bild 29.
Geometrische Gebilde.

Eigentlich scheinen uns bei jedem einfachen Quadrate die Seiten gegeneinander gespannt und dadurch die Begrenzung und Geschlossenheit bewirkt. Die Seiten haben

dann leicht den Schein, als ob sie sich durch Gegenbewegung ein wenig ausbauchten. Das Quadrat b bekommt dadurch für unsere Phantasie eine etwas abgerundete, an den Ecken eingezogene Form. Man bemerkt das erst, wenn man ein Quadrat desselben Umfangs, nämlich c, darüber stellt und dessen Seiten über die Ecken verlängert; dieses scheint nun größer und nicht rundlich, sondern eher an den vier Seiten etwas eingezogen. Werden wie in dem zusammengesetzten Gebilde oben und unten bloß zwei parallele Seiten verlängert, so kommt es uns vor, als ob die verbindenden Linien die in der Mitte etwas ausgebauchten Seiten zusammenhielten und das ganze Gebilde hier eingeschnürt wäre.

Alle diese Erscheinungen sind als Tatsachen anzusehen, wenn auch die genannte Ausbauchung und die ihr als Gegenbewegung entsprechende Konvergenz wohl nicht für jedes Auge bemerkbar sein mag. Als herrschendes Prinzip in diesen und ähnlichen Täuschungen muß gelten: wir ergreifen mit der Phantasie jeden Anlaß, um Leben in die geometrischen Gebilde zu bringen bzw. hineinzusehen, legen Bewegung und Gegenbewegung hinein und folgen der vorherrschenden Bewegung, um sie möglichst zu verstärken. Wenn z. B. die Seiten an einer Ecke eines Quadrates verlängert werden, so sieht unsere Phantasie diese Ecke förmlich hinausgezogen u. dgl. Die eine optische Täuschung wird hier durch die andere ersetzt.

195. Statt die vielen ähnlichen Erscheinungen weiter zu verfolgen, machen wir einige Anwendungen des Prinzips auf die Baukunst. Stumpfe Formen ohne Leben und daher auch zu einförmige Gleichheit der Formen, die es zu keiner Entwicklung bringen, muß sie trotz ihres mathematisch-mechanischen Grundcharakters vermeiden: ein Hausbau in Würfelform mit gleichseitigem Giebeldreieck, quadratischen und wieder in Quadrate geteilten Fenstern wäre unvergleichlich langweilig. So sehr unser Geist die Gesetzmäßigkeit liebt, sie kann unmöglich ohne Entwicklung gefallen; und obwohl wir uns bemühen, auch gleichseitigen Figuren eine Tendenz nach einer Richtung hin zu geben, und obwohl dies durchaus nicht einmal immer die vertikale zu sein braucht, so genügt uns dies doch nicht, wir wollen auch in dieser Bemühung durch aufgerichtete Figuren, also stehende Rechtecke, Säulen, Bogen, lotrechte Linien, unterstützt werden. Quadratische Fenster mißfallen nicht weniger als quadratische Eingänge, obschon bei ersteren die praktische Rücksicht weniger an die bestimmte Form bindet. Runde Lichtöffnungen haben durch die Rundform einen Reiz, können aber als in sich geschlossen und auf keine Weiterentwicklung deutend nicht zur Regel werden. Wenn man im Altertum etwas schräg gestellte Türen, Fenster, Wände liebte, so muß das Störende, was in der Schiefheit liegt, dadurch überwunden worden sein, daß die pyramidale Zuspitzung der Bauteile mehr Streben und Entwicklung andeutete. Der gotische Spitzbogen hat über den romanischen Rundbogen in verhältnismäßig kurzer Frist obgesiegt,

und doch haben Rundbogen und Rundgewölbe ihre eigenartige hohe Schönheit: der höher und höher aufstrebende Vertikalismus siegte aber über die ruhige, würdevolle Geschlossenheit. Die Geschoßeinteilung legt eine Verjüngung und Vervollkommnung von unten nach oben nahe, wie sich eine solche bei natürlichen Organismen zu finden pflegt; selbst das Gesetz der Schwere, das wir überall wirksam sehen, führt darauf, das Untere massiver zu gestalten. Demgemäß wird auch die Ornamentik nach oben hin sich reicher gestalten müssen. Bei gut gebauten Türmen tritt das gewöhnlich am bestimmtesten zu Tage; sie steigen wie organische Bildungen, sich stets verjüngend, veredelnd und verschönernd auf, und dadurch, daß eine innere Triebkraft sie emporzurichten scheint, wird unserer Phantasie Genüge geleistet.

196. Alles dieses gilt nun nicht nur so im allgemeinen, sondern in allem einzelnen. Soll die nüchterne mathematische Auffassung in die phantasie- und gemütvolle ästhetische aufgelöst werden, so kann das nur durch Verfolgung des natürlichen Gesetzes geschehen, welches sich in den sog. Augentäuschungen am zartesten offenbart. So erklärt sich innerhalb der den Organismen abgelauschten vertikalen Entwicklung das in der Baukunst herrschende Gliederungssystem. Dieses wird viel weniger durch das Bedürfnis geboten, als zur sinnlichen Veranschaulichung einer inneren Triebkraft angewendet. Ein flüchtiger Blick auf die große Zahl und gehäufte Anwendung der Profile muß davon überzeugen. Wiederholen wir an dieser Stelle nur noch einmal, daß das besprochene Gesetz zunächst allerdings in unserer Phantasie tätig ist und insofern auf Willkür beruht, daß es aber einem ästhetischen Bedürfnis des Geistes seinen Ursprung dankt und mit der höheren Aufgabe der die Naturformen beseelenden Kunst aufs engste zusammenhängt.

197. Wenn wir überhaupt von Baugliederung reden, so sprechen wir schon die ästhetische Bedeutung derselben aus: die scheinbar äußerlich auf- oder aneinander geschichteten Bauteile bilden für die Phantasie einen gegliederten Organismus, und die Gliederung ist es eben, welche das Bild des Organismus lebhaft vor die Phantasie rückt. Wie wir oben sahen, zieht sich durch eine Anzahl geometrischer Figuren, Quadrate, Rechtecke usw., die aufeinander stehen oder überhaupt in gleicher Richtung aneinandergefügt sind, für die phantasievolle Betrachtung, der sich niemand ganz entschlagen kann, gleichsam eine Bewegung, Kraft, Entwicklung nach eben dieser vorherrschenden Richtung. Das ganze Gebilde scheint sich zu strecken, zugleich aber, wenn einzelne Figuren etwas ausladen, vorübergehend durch eine entgegengesetzte Kraft in der Breite auszudehnen. Zusammenziehung behufs Erhöhung und Ausdehnung behufs Erbreiterung erinnern an das doppelte Wachstum der Organismen in die Höhe und in die Breite. Wenn die Gliederung fehlte, hätte ich nur ein ungeteiltes Gebilde vor mir, an dem, wie an einem einfachen Quadrat oder Rechteck, eine Tendenz nach oben

und in die Breite viel schwächer hervorträte, in der Breitenrichtung sich aber nur eine schwache Einziehung (Verschmälerung), nicht aber eine Dehnung zu erkennen gäbe. Ganz anders, wenn bei einem Bau verschieden gestaltete Teile deutlich gesondert und, teilweise vorspringend oder zurücktretend, verbunden sind. Die Sonderung, welche für die Selbständigkeit der Glieder nötig ist, wird oft durch konstruktiv gänzlich entbehrliche Plättchen, Einkerbungen, schmale Ringe (Anuli) oder nur durch Farbe angedeutet. Nach dem Gesagten ist natürlich das Trennende zugleich bindend, nämlich für die aufwärts strebende Kraft leitend und vermittelnd. Vor- und zurücktretende Glieder aber sind das herrschende Mittel, um den Streit der beiden tätigen Kräfte, der in die Höhe und der in die Breite drängenden, zu veranschaulichen; dabei ist in vielen Fällen an irgend welche konstruktive Bedeutung nicht zu denken. Eine runde Form des Profils hat den Vorteil, das allmählich Übergehende der einen Tendenz in die andere besser zu veranschaulichen; aber die Ähnlichkeit mit geradlinig gestalteten Bauteilen läßt trotzdem in manchen Fällen ein geradlinig vortretendes Bindeglied bevorzugen, und in den ausgebildetsten Profilen verbinden sich beide Arten. So in dem Fuß- und Kopfgesims von Wand, Pfeiler und Säule (vgl. Bild 3, 4 und 5, S. 33 und 35). Die erschöpfende ästhetische Deutung ihres Sinnes erkennt demnach in ihnen eine gewisse organische Entwicklung des Kerngliedes nach oben oder unten (rechts oder links); die einige Zeit durch runde oder geradlinige Begrenzung gebundene, aber nicht vernichtete Kraft zur Ausdehnung in die Breite wird durch den Widerstand des Gebälkes oben und des Bodens unten entbunden und gibt sich in ausladenden Profilen kund, und im Kampfe mit der lotrecht wirkenden Kraft entsteht das schöne Profil des mit einer Hohlkehle, einem An- und Ablauf verbundenen Rundstabes. Schließlich erliegt die bisher siegreiche Kraft bei dem Übergang ins Gebälk oder den Fußboden. Die Ähnlichkeit des Fuß- und Kopfprofils und die schräg auf- oder absteigende Form beider leuchtet sofort ein; nur muß auf das letztere als das krönende Glied, in welchem die Kernform gewissermaßen organisch ausblüht, größere Sorgfalt verwendet werden. Das Kopfprofil erfüllt noch den besondern Zweck, dem Fußprofile das optische Gegengewicht zu halten, da die Entwicklung nach oben und unten ganz ähnliche Ursachen hat. Das Fehlen des Profils unten würde als ein plötzliches Versiegen und Unterliegen der lange siegreichen Kraft wirken, und das Fehlen des oberen Profils bei der Wand noch obendrein eine scheinbare Neigung nach rückwärts ergeben, welche erst durch die Ausladung des Kranzgesimses aufgehoben wird.

Ein belastetes Bauglied dieser Art unterscheidet sich von einem Organismus immerhin dadurch, daß der Triebkraft von unten eine rückwirkende Kraft von oben entgegenwirkt; allein die stärkere Kraft geht doch von unten

aus, und so verjüngt sich denn auch die Säule wie der Organismus nach oben hin und kommt dem Fußgesims die Verstärkung durch einen breiteren Sockel zu. Das Anschwellen der antiken Säule nach der Mitte zu offenbart der betrachtenden Phantasie das Fortwirken der ausbreitenden Kraft, die im ganzen von der emportreibenden überwunden wird.

198. Lipps hat an dem Wulste und der Einziehung augenfällig nachgewiesen, daß unsere Phantasie in der Tat ein Spiel entgegengesetzter Kräfte bei der einfachsten Zeichnung solcher Profile erkennt und verfolgt und die Wirkung der jedesmal obsiegenden übertreibt. Merkwürdige Augentäuschungen, denen man sich nicht entziehen kann, sind die Folge davon (a. a. O. S. 29 ff). Er zeigt noch an einer großen Zahl von geometrischen Gebilden anderer Form, wie das Auge sich durch die geringfügigsten Andeutungen verleiten läßt, eine Figur etwas anders aufzufassen, als sie tatsächlich ist, weil die Phantasie es dadurch irreführt, daß sie jeden Anlaß benutzt, um die toten Figuren zu beleben. Es ist also freilich Phantasie, wenn man solche Dinge in die Erklärung architektonischer Gebilde hineinträgt oder wenn die Sprache ganz gewöhnlich von Einziehung, Schwellung, Aufrichtung, Neigung u. dgl. redet; aber eine sehr reelle optisch-ästhetische Anschauung liegt zu Grunde. Auf diese hat der ausübende Künstler zu achten, und er tut es auch in den meisten Fällen, weil der bei einer groben Versäumung entstehende unangemessene Augenschein ihn belehrt. Um noch ein paar Einzelheiten zu erwähnen, so läßt die Einschnürung des Säulenschaftes unter dem Kapitäl nicht nur dieses kräftiger hervortreten, sondern auch den Schaft gedrungener, strammer und sogar kürzer erscheinen. Die Furchen der Säulen machen als kleine Einziehungen einen ähnlichen Eindruck; sie offenbaren ein kraftvolleres, aber ein mit großer Mühe verbundenes Aufstreben, während eine glatte Säule sich ohne Aufwendung von besonderer Kraft leichter und höher zu erheben scheint. Wenn man vorzugsweise im Horizontalbau das Zurückneigen der oberen Mauerteile durch eine starke Ausladung des Kranzgesimses aufhebt, so geschieht dies im Vertikalbau durch aufgesetzte Spitzen, welche für unsere Phantasie eine aufrichtende Kraft haben; daher alle die vielen Spitzen im gotischen Stile.

199. Bei der Dekoration des Innenraumes ist die Aufmerksamkeit auf die kleinen Augentäuschungen naturgemäß von größerer Bedeutung. Die Kleinkunst findet hier zahlreiche Gelegenheit, durch scheinbare Kleinigkeiten, wie ein Maler durch einzelne Pinselstriche, auffallende Wirkungen zu erzielen. Immer ist festzuhalten, daß die Formen etwas bedeuten, daß sie sprechen und das Richtige aussprechen müssen. Ausgesprochen wird zunächst der praktische Zweck; aber damit verbindet sich eine ästhetische Leistung, nämlich eine phantasievolle Verklärung des praktischen Zweckes, ein Leihen unserer Vorstellung von der Funktion lebender Gebilde an die Werke unserer Hand,

um sie uns ähnlicher und darum zusagender zu gestalten. Wir heben diese empor auf die Höhe des pflanzlichen, des tierischen, ja des menschlichen Organismus, und wenn wir bisweilen zwei oder drei in der Natur gesonderte Elemente, d. h. vegetabilische, animalische und figürliche Bildungen (ja alles dies noch nach dem Gestaltungsprinzip des Menschen) an demselben Gegenstande des Kunsthandwerkes zum Ausdruck einer einheitlichen Gesamtidee vereinigen, so wird das Gebilde als Ganzes zum Ausdruck des frei schaffenden Geistes; mehr können wir dem leblosen Stoffe von dem unsrigen nicht mitteilen. Ein Kandelaber z. B. kann auf drei Tierfüßen ruhen, über denselben einen herabfallenden und um- oder zusammenfassenden Blattschmuck tragen, oben in eine menschliche Figur übergehen, welche ein kelchähnliches Kopfstück unterstützt. Soweit sehen wir die wesentlich konstruktiven Formen nur in solche umgestaltet, welche neben der übernommenen praktischen Leistung diese selbst laut zu verkünden scheinen. Es können aber auch andere Schmuckformen hinzutreten, die sich nicht so unmittelbar als umgeformte konstruktive Glieder darstellen, sondern mehr äußerlich angefügt sind, um die Idee des Ganzen noch weiter in gefälliger Weise zu verdeutlichen und die Phantasie des Beschauers angenehm zu beschäftigen. Den Stamm können unten animalische oder menschliche Reliefsfiguren einfassen oder um den Schaft gelegte mehrfache Blattreihen zum oberen Blumenkelch emporführen; das Herabhangen der Blätter wird dann an die aufzusetzende Last erinnern oder aber emporgerichtete Blätter das Auffsteigen des Schaftes versinnlichen. In allem dem waltet eine naturgemäße Symbolik, ohne die überhaupt ein Kunstgebilde in den tektonischen Künsten stumm und tot bliebe. Schöpferin der wahrhaft künstlerischen Symbolik, Urheberin des Lebens und der Entwicklung ist die Phantasie.

200. Aus dem Gesagten erhellt, wie deutlich, ja überdeutlich die Kleinkunst der betrachtenden Phantasie durch die schöpferische Phantasie den Weg weist. Es ist hier von Augentäuschungen scheinbar nichts zur Anwendung gekommen. Aber stellen wir zunächst fest, daß die Kunst ihre Gebilde nach Möglichkeit organisch zu beleben sucht; die Augentäuschungen wirken da schon verborgen (unter dem deutlichen Ausdruck der Idee) mit. Aufgehoben sind sie keineswegs. Sie wirken nicht weniger als bei den geschwungenen Profilen organischer Formen immer in der Weise fort, daß sie jede scheinbare Bewegung verstärken und zum Ausdruck einer Vorstellung noch geeigneter machen. Die gespreizten Füße des Kandelabers z. B. scheinen weiter auszugreifen und den Boden fester zu packen, als sie tatsächlich tun; die Reliefsfiguren helfen den Schaft höher aufrichten, desgleichen die stehenden Blattreihen, welche obendrein, wenn sie ihre Spitzen dem Schafte zuwenden, diesen fest zu umkrallen scheinen. Außerdem verzichtet die Kleinkunst nicht auf jene Mittel, deren Wirkungen minder ins Bewußtsein fallen. Der

Schaft des Kandelabers wird z. B. oft mit vertikalen Rinnen versehen, welche eine kräftig aufstrebende Kraft sinnbilden, oder wird über dem Untergestell mit einem Profil versehen, das durch eine starke Einziehung die aufstrebende Kraft zu sammeln scheint: eine Vorstellung, welche durch die begrenzenden ausladenden Glieder nur genauer als nicht alleinherrschende gekennzeichnet wird. Desgleichen kann unter dem obersten Gliede ein gefälliges Spiel der einziehenden und ausdehnenden Kraft dargestellt werden. Der Schaft verjüngt sich manchmal in einzelnen durch Plättchen oder Rundstäbe getrennten Abteilungen, die den Stockwerken eines Baues gleichen. Plastische oder gemalte Ornamente drücken durch ihre gerade Stellung oder in aufsteigender Schlangenlinie die Höhenrichtung entschiedener aus oder weisen durch die Neigung nach unten (die aber im ganzen untergeordnet bleibt) auf eine oben aufliegende Last hin.

201. Dieses ist die dritte Art der Schmuckformen, deren Sinn minder augenfällig ist, deren Wirkung daher nur verstohlen durch Täuschung der Sinne eintritt. Soweit geht die Baukunst in größeren Formen seltener, doch z. B. manchmal bei den Säulen; im ganzen aber hindert sie daran die Beschaffenheit ihres Materials und das Streben nach monumentaler Größe, zu der die mehr spielenden Formen der Kleinkunst, die auch nur an leichterem und bildsamerem Stoffe bequem auszuführen sind, nicht wohl passen wollen. Der einheitliche Charakter aller ihrer Formen bleibt vollkommener gewahrt und bietet einen Ersatz für die dunklere Sprache der Symbolik; aus ähnlichen Gründen muß ihrerseits die Kleinkunst auf den realistischen Ausdruck der Naturformen um des einheitlichen Gesamtcharakters willen verzichten und sich mit „stilisierten" begnügen. Alle Kunst aber rechnet mit dem Schein bei der wirklichen Betrachtung und hält es nicht für einen Verrat an der Wahrheit, wenn sie durch „Illusion", d. h. Täuschung der Sinne, dem Geiste einen um so höheren, in der Idee begründeten Genuß bereitet. Das entspricht dem tiefsinnigen Worte, welches uns Plinius[1] von dem gefeierten Bildhauer Lysipp überliefert hat: er bilde die Menschen nicht wie sie seien, sondern wie sie scheinen sollten. Darum änderte er die normalen Proportionen der menschlichen Gestalt ab und bildete unter anderem Kopf, Hände und Füße kleiner, Beine und Rumpf dagegen schlanker und gedrungener, um so desto sicherer den Eindruck erhabener Größe zu erzielen. Er muß auf die bekannte Sinnestäuschung gerechnet haben, durch die z. B. schon ein schmales Rechteck höher als ein breites gleich hohes erscheint. Der englische Physiologe Ch. Bell hat auf eine ähnliche, an sich allerdings einseitige, ja manchmal der Natur widersprechende Betonung einzelner Züge, die gerade für den Ausdruck der Idee charak-

[1] Hist. nat. 34, 8.

teristisch sind, als den Grund für die erhabene Größe der griechischen Götterbilder hingewiesen [1].

* * *

202. Wir können aus den obigen Worten über Lysipp schließen, daß auch in der Architektur die Proportionen von großer Bedeutung sind für den Eindruck des ganzen Bauwerkes, wenn sie zu dem tatsächlichen Augenscheine und der auszuprägenden Idee in Beziehung gesetzt werden. Definieren dürfen wir die Proportion (für die Zwecke der Kunst) als das ebenso gefällige wie sinnvolle Verhältnis der Bauteile zu einander mit Rücksicht auf das Ganze. Der in sich gefälligen oder einer gefälligen Anwendung fähigen Verhältnisse gibt es in der Baukunst überaus viele; es ist aber wesentlich, daß alle bei einem Bau angewendeten den gewünschten Gesamteindruck machen. Diese Verhältnisse lassen sich wohl auch auf wenige Grundverhältnisse zurückführen, welche nichts anderes sind als die geometrischen und statischen Elemente der Baukunst (Nr 23 ff). Natürlich wäre aber näher zu bestimmen, welche dieser Elemente in einem gegebenen Bau oder Stil vorherrschen und den allgemeinen Charakter bestimmen sollen, da das einfache Vorhandensein von mehreren oder vielen noch kein eigentümliches Gepräge, ja nicht einmal überhaupt eine merkliche Schönheit verleiht. Ebensowenig dürfte es genügen, ein paar dieser Elemente herauszuheben und aus denselben ein Bauwerk entstehen zu lassen. Allerdings wird man mit den Grundformen des irgendwie gesetzmäßigen Dreiecks oder Vierecks oder Bogens in der Erklärung der Formen weit vordringen; aber auch damit kommt man in der Ästhetik nicht recht zum Ziel, solange man immer nur die dürftige Schönheit jener Urgebilde hat und die Erklärung eine technisch-mechanische bleibt. Man brauchte nur noch einen Schritt weiter zu gehen und einfach irgend ein Einheitsmaß mit einer festen Formel für jeden Bauteil zu Grunde zu legen. Müßte man nicht vor allem noch fragen, warum denn für diesen und jenen Bauteil dieses oder jenes Vielfache genommen würde? Käme ohne die Berücksichtigung eines neuen Momentes wohl je ein ästhetisch wertvolles Ergebnis heraus?

203. Man hat nun oft in der Ähnlichkeit der Figuren die Proportion architektonischer Gebilde finden wollen; nicht die einzelne Form als solche nämlich ist schön, d. h. vollkommen schön, sondern die Schönheit

[1] Vgl. Bühlmann im Handbuch der Architektur I. Tl, II. Bd, wo die ganze Bauformenlehre und unter anderem das Verhältnis der Kunstformen zu den Bedürfnisformen genau erörtert wird. Sonst ist über das in den letzten Nummern Gesagte insbesondere zu vergleichen Semper, Der Stil, wo unter steter Berücksichtigung der Baukunst der Sinn der Kunstformen in der textilen Kunst und in der Keramik klargelegt wird.

entspringt aus der Wiederholung, welche als solche Charakter und Eigenschaft des ganzen Baues bestimmt. Wir glauben, daß man am richtigsten die angedeuteten Momente zusammennimmt und sie obendrein durch manche andere ergänzt. Die „Verhältnisse“ sind außerordentlich mannigfaltig, wie dieser vieldeutige Name zur Genüge besagt und nicht minder die lateinische Bezeichnung „Proportion“ und die griechische „Abmessung“ (Symmetrie im ursprünglichen, allgemeineren Sinne) verstehen lassen. Das Verhältnis setzt zwei Größen oder Eigenschaften voraus, die den Maßen, der Wirkung, der Stellung, der Beleuchtung und andern Eigenschaften nach zur Vergleichung Anlaß geben. Die Vergleichung ergibt entweder eine bemerkenswerte Ähnlichkeit oder einen wirksamen Gegensatz, und das Spiel dieser geistigen Zusammenstellung wird um so größeren ästhetischen Reiz haben, je größer die Schönheit der verglichenen Dinge an sich und der Gewinn aus der Gegenüberstellung für Auge, Phantasie und Geist sind. Die Bauteile werden nun zunächst miteinander, d. h. die nächstverwandten unter einander verglichen; aber diese Vergleichung setzt sich fort, bis das Ganze als harmonische Vereinigung zusammenstimmender Glieder erkannt wird.

204. So vergleicht man die Teile des menschlichen Hauptes miteinander und in ihrer Vereinigung. Diejenigen, welche die gleiche Verrichtung haben, wie die beiden Augen und Ohren, sollen sich in Beschaffenheit und Stellung durchaus entsprechen. Man verlangt von denen, die nicht doppelt vertreten sind, von Stirn, Nase und Mund, eine zentrale Stellung. Je nach der Bedeutung, der Verrichtung, der äußeren Form will man auch diese Teile unter sich geordnet sehen. Das ganze Haupt vergleicht man mit dem Rumpfe und beachtet, wie es durch den geschmeidigen Hals mit demselben verbunden ist. Man beurteilt die Extremitäten nach ihrer Beziehung zu einander und zum Rumpfe. In der ganzen Gestalt betrachtet man den Aufbau rücksichtlich der Zweckmäßigkeit und der Schönheit. Dies und ähnliches untersucht man, wenn die Proportionen der menschlichen Gestalt geprüft werden. Will nun der Bildhauer oder Maler einen bestimmten geistigen Charakter durch die Form versinnlichen, so hebt er die diesem irgendwie entsprechenden (analogen) Teile geflissentlich so hervor, daß die Phantasie von selbst auf die Vorstellung des Charakters hingeleitet wird; so wird die Gestalt nach Haltung und Ausdruck eine andere, je nachdem ein Choleriker, ein Sanguiniker, ein Melancholiker oder ein Phlegmatiker dargestellt wird.

Dies übertrage man auf die architektonischen Verhältnisse. Das Ganze des Baues und die mit der Bestimmung desselben gegebene Idee sind die höchsten Normen, nach welchen die Form der Bauteile beurteilt wird. Diese selbst werden aber auch untereinander nach der Ähnlichkeit oder Verschiedenheit der Funktion in Vergleich oder Gegensatz gesetzt. Stellt sich nun im einzelnen

und im ganzen ein sinnlich und geistig befriedigendes Verhältnis heraus, so ist der Bau nach dieser Seite hin vollkommen.

205. Die normalen Verhältnisse eines Baues (wie eines Organismus) werden nach der Bestimmung abgeschätzt; insoweit also diese nicht eine ästhetische Bedeutung hat, ist auch der Wert der Verhältnisse gewöhnlich nicht bedeutend, weil vorwiegend formell-äußerlicher Natur. Bei bekannten Gegenständen sind die normalen Proportionen durch die Erfahrung gegeben; jede Abweichung davon muß sich durch einen höheren Zweck rechtfertigen; auch letzteres findet Anwendung bei Bauten von bekannter Bestimmung, wenn ein besonderer Charakterzug bezweckt wird. Der geflissentliche Kontrast zweier Teile gegeneinander ist ein ähnliches Mittel, um durch Abweichung von der gewöhnlichen Norm besondere Wirkungen zu erzielen. Im übrigen offenbart sich die Richtigkeit der Verhältnisse eben darin, daß kein Teil die Aufmerksamkeit von dem Ganzen abzieht, es sei denn seine normale Bedeutung eine entsprechend höhere. Gerade dies trifft bei der menschlichen Gestalt so vollkommen zu, daß die Teile nach Maßgabe ihrer Bedeutung meistens durch Schönheit hervorstechen; man vergleiche das Haupt mit dem Rumpfe, und Stirn, Auge, Mund mit den Extremitäten. Es sind aber diejenigen Teile vor andern ausgezeichnet, in denen das Seelische sich deutlicher kundgibt; auch dieses wird die Baukunst beachten, indem sie den idealen Mittel- oder Zielpunkt des Werkes stärker hervortreten läßt.

206. Da nun dieser, gleichsam als die Seele eines Organismus, im Innern zu suchen ist, so ergibt sich unter anderem die Folgerung, daß die äußere Erscheinung das Innere offenbaren und ihm untergeordnet werden muß. Jedenfalls scheint es der Würde der Kunst nicht ganz zu entsprechen, wenn man ihren Zweck in die äußere Erscheinung verlegen wollte; hieße das nicht einen gefälligen Schein statt der gehaltvollen Wahrheit bieten?

Diese innere Wahrheit ist in erster Linie die der idealen Bestimmung, sodann auch die der Konstruktion; es müssen also die konstruktiven Teile als das Grundgerüst des Baues sich auch im Äußern scharf herausheben. Desgleichen die Eigenart eines jeden Stils. Es wäre gewiß ein geringerer Fehler, wenn das Innere dem praktischen und idealen Zwecke vollkommen entspräche, das Äußere aber nicht harmonierte, als wenn umgekehrt das Äußere große Erwartungen erregte, das Innere sie aber nicht erfüllte. Der aufgestellte Grundsatz findet auch Anwendung auf den Schmuck des Innern und Äußern, und folgerichtig muß auch bei jedem einzelnen Bauteil die innere Bestimmung in Form und Schmuck ihren Ausdruck finden, damit überall Übereinstimmung und Einklang wahrgenommen werde, und so die Baukunst durch den ihre Werke beseelenden Akkord harmonischer Verhältnisse den Namen der „gefrorenen Musik“ verdiene.

207. Daraus wird klar, daß eben diese Harmonie in den Verhältnissen der Teile untereinander und zum Ganzen nach dessen formeller und ideeller Seite auch die schöne Einheit des Werkes ausmacht. Die Griechen hatten dafür die Bezeichnung „Symmetrie", während sie die Wurzel der Einheit, nämlich eben die Verhältnismäßigkeit „Analogie" nannten. Daher sagt Vitruv, daß die Kunst der Komposition auf der „Symmetrie", diese aber auf der „Analogie", d. h. Proportion, beruhe[1]. Als Vorbild schöner Maßverhältnisse stellt er dann sofort den menschlichen Körper hin, von dem ja auch die Maßstäbe selbst entlehnt seien. Wie peinlich genau die Alten auf Proportion und Symmetrie hielten, davon muß man sich überzeugen, wenn man nur das 3. Buch Vitruvs durchliest.

Es versteht sich, daß da nichts als die starre Theorie der Normalmaße vorgetragen wird; bekannt ist, wie sehr sich diejenigen getäuscht finden, welche nun an jedem antiken Bau die Vitruvianischen Vorschriften beobachtet glauben. Der Architekt wird freilich zu jeder Zeit zunächst einen mathematisch vollkommenen Entwurf des beabsichtigten Werkes zeichnen bzw. auch modellieren; aber damit hat es nicht sein Bewenden. Der perspektivische Augenschein fordert die erste Korrektur; denn es kommt nicht darauf an, wie ein Bau sein, sondern wie er verständigen ästhetischen Forderungen gemäß erscheinen soll. Sodann sind manche örtliche Verhältnisse zu berücksichtigen, welche alle idealen Entwürfe mehr oder weniger unausführbar machen; ein ganz freiliegendes Gebäude bereitet dem Architekten natürlich nicht dieselben Schwierigkeiten wie ein angelehntes oder rings in großer Nähe umbautes. Es verlangt auch die mechanische Ausführung ihre Konzessionen. Das Material ist nicht immer nach Wunsch zur Hand; noch mancherlei andere Rücksichten sind nicht zu umgehen. Aber auch der Baukünstler selbst wahrt sich den mathematischen Forderungen gegenüber seine Freiheit; er mildert nicht nur ihre Strenge, um der Abwechslung und Anmut ihr Recht zu geben, sondern handelt ihnen auch geradezu entgegen, weil es bisweilen die höheren Gesetze des Inhaltes erheischen. Das Formgesetz ist für ihn leitend, nicht bindend.

208. Wenn Pythagoras sagte, das Wesen aller Dinge sei die Zahl, so meinte er ohne Zweifel die Verhältnismäßigkeit in dem beschriebenen Sinne. Nimmt man aber das Wort in der engeren Bedeutung, so bleibt immer noch wahr, daß die Zahl und das nach Zahlen berechnete Maß einen Hauptbestandteil der Schönheit ausmacht. Das dürften auch diejenigen Ästhetiker meinen, welche unter Proportion die beharrliche Wiederkehr der gleichen Maßeinheit erkennen. Quatremère de Quincy ging so weit, in seinem Dictionnaire de l'architecture zu schreiben: „Ein rechtes System

[1] De archit. 3, 1.

der Proportionen beruht nicht einfach auf solchen allgemeinen Verhältnismaßen, wie sie z. B. zwischen der Länge und Breite des Körpers oder zwischen der Länge des Armes und der Hand bestehen, sondern auf einer wechselseitigen, unveränderlichen Verknüpfung der Hauptteile, der untergeordneten und der allerkleinsten Teile untereinander. Diese innige Verknüpfung ist nun aber derart, daß jeder einzelne Teil, für sich allein betrachtet, bloß durch sein eigenes Maß genügend anzeigt, welches das Maß sowohl jedes andern als auch des Ganzen sei, und daß umgekehrt dieses Ganze durch seine Abmessung das Maß eines jeden Teiles erkennen läßt." Es ist natürlich ein Bausystem vorausgesetzt, wie etwa das altgriechische, in welchem (wenigstens später) die jedesmalige Verhältniszahl nach praktischen und ästhetischen Gesichtspunkten wirklich festgestellt war. In dieser Voraussetzung ergibt sich nun allerdings durch bloße Anwendung der richtigen Verhältniszahl die schöne Formeinheit des Baues. Doch sind immer noch ideale und andere in den äußeren Umständen begründete Rücksichten zu beachten, wie wir oben angedeutet haben; auch ergibt sich erst der geometrisch regelrechte, nicht aber der perspektivisch richtige Bauriß. Werden wohl die Griechen solche Dinge außer acht gelassen haben? Außerdem bleibt die Frage offen, warum die theoretische Verhältniszahl jeweilig die richtige sei. So verlangt zwar Vitruv für die eigentlich „schöne Säulenstellung" einen jeweiligen Abstand von $2^1/_4$ Säulendicken, nur in der Mitte der Front eine Entfernung von drei Säulendicken. Er glaubt aber auch die Gründe dafür näher angeben zu sollen. „So nämlich ergibt sich eine gefällige Erscheinung der Säulenstellung, ein unbehinderter Zugang zum Tempel und ein ansehnlicher Umgang um die innere Zelle." Eine solche entweder allgemeine oder aus dem Charakter des jedesmaligen Stils hergeleitete Begründung kann erst die Verhältniszahl rechtfertigen; man sieht aber sofort, daß man nicht erwarten muß, es seien nun alle Baumeister in solchen Dingen ganz der gleichen Meinung und die Ausführung des Baues werde nicht öfter Modifikationen der steifen Regel erheischen.

209. Dennoch bleibt es wahr, daß die alten Baumeister sich über solche Verhältniszahlen Rechenschaft gaben und daß auch ein moderner Architekt nicht wohl auf anderem Wege zum Ziele kommen wird. Nach Vitruvs Vorgang nahmen also manche Baumeister der Renaissance bei der dorischen Ordnung die halbe Säulendicke, bei den andern Ordnungen die ganze Säulendicke als Maßeinheit („Modul") an, nach dem oder nach dessen Teilen nun jedes Glied bemessen wird. Die Höhe der Glieder ist also nicht eine absolute, sondern eine relative, und die griechischen Bauten, ob groß oder klein, sind denn auch im ganzen nach den gleichen Verhältnissen konstruiert (Durm). In diesem griechischen Proportionensystem ist also die Zahl formgebend, die arithmetische Abmessung überall bestimmend. Daß ein freier

Geist in der Architektur, so gut wie in der Musik, aus der Zahl Rhythmus, ja melodische Schönheit zu entwickeln vermag, haben die Griechen gezeigt. Freilich haben dieselben Griechen etwas einseitig auf den Außenbau ihr Augenmerk gerichtet, ohne ihn mit der inneren Einrichtung in ein augenfälliges oder überhaupt in ein organisches Verhältnis zu setzen. Die monumentale Entwicklung der Baukunst erheischte auch in der Folge ein Proportionensystem, das sich näher an die Gesetze der Statik als an die der Breitenausdehnung anschloß.

210. Viollet-le-Duc erkennt in der geometrischen Figur, zunächst im Dreieck, den Erzeuger der romanischen und gotischen Proportionen (Dict. de l'archit. u. d. W. Proportion), und zwar sei hier und da das rechtwinklige gleichschenklige, meistens aber das gleichseitige und das sog. ägyptische gleichschenklige (mit dem Verhältnis 5 : 8 der Höhe zur Grundlinie) zu Grunde gelegt worden. Den statischen Bedingungen wird so offenbar vollauf genügt. Er weist sein Prinzip auch an mehreren Musterbauten überzeugend nach. Vom Kölner Dom sagt ähnlich Sulp. Boisserée[1]:

„Alle Bogen über den Säulenstellungen in den Fenstern und Gewölben sind aus zwei Sextanten bestehende Spitzbogen. Dieser Spitzbogen, dessen Weite dem Halbmesser eines Kreises entspricht, so daß dieselbe mit den Sehnen der beiden Bogenschnitte ein gleichseitiges Dreieck bildet, ist eine dem Kölner Dom eigentümliche Grundform. Es ist neben den mehr oder weniger aller Baukunst gemeinsamen Formen die ursprüngliche und unterscheidende Grundform der altdeutschen Kirchenbaukunst überhaupt. . . Aus diesem Spitzbogen- oder dem ihm zu Grunde liegenden gleichseitigen Dreieck und aus dem gleichseitigen Viereck, sowie aus ihrer Verbindung mit dem länglichen Viereck, dem Kreuz und Kreis entspringen alle bei dem Dom angewandten Formen und Verhältnisse, ja selbst die Hauptregeln der Konstruktion. . . . Je mehr man in die Untersuchung der Verhältnisse eindringt, desto mehr überzeugt man sich, daß das gleichseitige Dreieck, welches die Pythagoreer als Sinnbild der Minerva und unsere Vorfahren als Sinnbild der Dreieinigkeit verehrten, und das aus der Anwendung des gleichseitigen Dreiecks auf den Kreis entstehende Zwölfeck, in welchem die Alten und mit ihnen unsere Vorfahren den Inbegriff aller musikalischen und astronomischen Verhältnisse zu besitzen glaubten, die wesentlichsten Grundlagen der alten Kirchenbaukunst ausmachten. Wie bei dem Grundriß, so wurde auch bei dem Aufriß das Gesetz des gleichseitigen Dreiecks überall durchgeführt. . . . Wir entdecken in dem ganzen Giebel- und Turmwerk ein Pyramidalsystem, welches mit der mannigfaltigsten Abwechslung und Unterordnung wieder auf dem einfachen Grunde des gleichseitigen Dreiecks beruht. Der nach diesem Dreieck geformte Spitzbogen bildet nämlich den stumpfesten Scheitelwinkel am ganzen Gebäude. . . . Der hier beobachtete Grundsatz regelmäßiger Wiederholung und Umwandlung einer einfachen Grundgestalt wurde auch durchgehend bei den übrigen Gliedern des äußeren Gebäudes angewandt. Überall stellt sich uns das Bild des Ganzen im kleinen dar. Bald ist das Fenster oder die Bogenstellung breit und die Pfeiler sind schmal, oder das Verhältnis ist umgekehrt. Im ersteren Falle nähert sich der Typus der Gestalt der Kirche, im

[1] Gesch. u. Beschr. des Domes von Köln.

letzteren nähert er sich der Gestalt des Turmes. Genug, die gleichen Formen wiederholen sich in der mannigfaltigsten Abwechslung und Unterordnung und in der verschiedensten Größe. Die Kirche scheint aus unzähligen kleinen Türmen und Kirchen, der Turm aus unzähligen kleinen Kirchen und Türmen zusammengewachsen zu sein."

Fügen wir diesen Angaben die Ergänzung hinzu, daß nach Viollet-le-Duc in Frankreich die Perspektive nicht außer acht gelassen wurde, und daß dort überhaupt die künstlerische Ermäßigung der mathematischen Strenge einen Vorzug der besten Bauten ausmache, den man im Kölner Dom nicht ebenso wiederfinde.

211. Die Schlußworte Boisserées führen uns auf den höheren Wert, den die Proportionen für den einheitlichen Eindruck eines ganzen Baues haben. Er beruht auf der stetigen Wiederholung ähnlicher, aber beständig wechselnder Formen. Thiersch führt (im Handbuch der Architektur: Über die Proportionen) auf die Ähnlichkeit der Figuren oder einfachen Körperformen, die an sich weder schön noch häßlich genannt werden könnten, und auf die Wiederholung der Hauptfigur des Werkes in den Unterabteilungen die Harmonie eines Baues wesentlich zurück. Wir dürfen ergänzend hinzufügen, daß die einfachen Figuren als Elemente doch bereits die ihnen zukommende inchoative Schönheit mitbringen; nur ist diese Schönheit eine für die volle ästhetische Befriedigung noch unzureichende. Das gleichseitige Dreieck oder Viereck, das regelmäßige Achteck, der Kreis usw. sind eben die gesetzmäßigsten Figuren, und nur gelegentlich oder ergänzend finden auch gleichgültige oder gar häßliche Figuren eine Verwendung. Es verhält sich damit wie mit den musikalischen Motiven, die in sich einen inchoativen Wert haben, aber erst durch Wiederholung und wechselvolle Variation die Schönheit des Musikstückes ausmachen; die den Rhythmus bestimmende Zahl darf dabei für gewöhnlich weder in der Musik noch in der Baukunst ausgeschlossen werden. Umgekehrt wäre es ein Irrtum, zu glauben, daß in der antiken Baukunst neben der arithmetischen Zahl nicht auch die geometrische Figur ihre Geltung gehabt hätte.

212. Allgemein gesprochen, liebten die Griechen, wenn wir schon hier einen Vergleich ziehen wollen, das freie Gesetz der Kunst mehr als das aus der Konstruktion unmittelbar hergeleitete, statische Motiv, das oft in seiner Anwendung einen nüchternen Eindruck macht, dafür aber der ästhetischen Forderung einer Harmonie des Äußern mit dem Innern leichter gerecht wird; es muß nur nicht zu aufdringlich werden und muß um so reichlicher mit Schmuckformen, wie das Ast- und Zweiggerüst eines Baumes mit Laub, Blüten und Früchten, geziert sein. Freilich erinnern nun die christlichen Kirchen sehr bestimmt an den menschlichen Gebrauch, den praktischen Zweck, wogegen die Tempel der Griechen, die einen Gebrauchszweck für den Menschen beinahe nicht hatten, rein um ihrer selbst willen da zu sein schienen.

Viollet-le-Duc will sogar einen sekundären Maßstab für die Proportionen der mittelalterlichen Kirchen von der Körpergröße des Besuchers entlehnen (Dict. de l'archit. u. d. W. Echelles). Darin geht er wohl zu weit. Wenn bei den Griechen die Türe allerdings im Verhältnis zu der Größe des Tempels überaus hoch war, so hatte das nicht darin seinen Grund, daß die Griechen nicht an die Bestimmung der Türe für den Menschen gedacht hätten, sondern in der Notwendigkeit der Beleuchtung eines nur durch die Türe erhellten Innenraumes. Die hohen Sockelstufen aber sollten dem griechischen Tempel mehr äußeres Ansehen geben; wenn man nun dadurch genötigt wurde, beim Eingang besondere Trittstufen einzuschalten, so kam das wieder nicht daher, daß man den Unterbau gleichsam von vornherein nicht auf den Menschen berechnet hätte. In christlichen Domen standen die Untersätze und Basen der Pfeiler und ebenso die Kapitäle nicht im Verhältnis zu dem Schafte; der Grund davon wird wieder in der Beziehung auf den Menschen gesucht. Allein die Erklärung ist einfach genug, auch wenn man die Körpergröße des Menschen nicht als besondern architektonischen Maßstab anerkannte. Ist es doch offenkundig, daß man bei den Pfeilern und Dreiviertelsäulen überhaupt an bestimmte Verhältnisse der Kopf- und Fußstücke und der Dicke zu der Länge des Schaftes wenig gedacht hat. Länge und Dicke des Schaftes sowie aller Teile wurden vielmehr durch den Vertikalismus der mittelalterlichen Baukunst (und konstruktive Gründe) bestimmt. Die Gewölbestütze nahm auch eine durchaus dienende Stellung ein und beanspruchte nicht mehr wie im Altertum, für sich allein Trägerin der eigentlichen Schönheit zu sein. Die Renaissance kam naturgemäß auf die klassische Regel zurück: Vignola z. B. gibt jeder Säulenordnung ihre eigene Höhe und teilt diese in 19 Teile: davon nimmt er 4 zum Postament, 3 zum Gebälk und die übrigen 12 zu der Säule. Will man kein Postament, so wird die ganze Höhe in 5 Teile geteilt, wovon 1 zum Gebälk und 4 zur Säule gerechnet werden (Sulzer).

213. Über die einzelnen Maßverhältnisse in der Kunst hat der I. Band der Kunstlehre (Nr 255 ff) einige Hauptpunkte vorweggenommen; es wurde der Wert einer gesetzmäßigen Gleichheit oder Verschiedenheit, der Symmetrie und des goldenen Schnittes (der stetigen Proportion) sowie des Kontrastes auch für die Baukunst besprochen. Statt darauf zurückzukommen, verweilen wir noch einen Augenblick bei den kleinsten Teilungen des Kunstwerkes und deren perspektivischen Maßverhältnissen. Hier ist das Minimum des Sehwinkels zu berücksichtigen, unter dem es dem normalen Auge noch möglich ist, die kleinsten Glieder deutlich zu sehen. Die große Außenarchitektur fordert einen andern Maßstab als die kleinen Bauglieder und die Ausstattung des Innern, wo das schwächere (reflektierte) und teilweise schräg von unten einfallende Licht das deutliche Sehen beschränkt. „Das minimale Maß wird bestimmt nach den Lehren und gewissenhaften

Experimenten der Optik und zwar für die Außenarchitektur auf 1 Winkelminute, für die Innenarchitektur auf $1^1/_2$ Winkelminuten" (Maertens). Nach dem primären und sekundären Standpunkt, auf welchem der Betrachter gedacht wird (s. oben Nr 189 ff), unterscheidet man auch ein primäres und ein sekundäres Detail. Werden von dem ersteren Standpunkt die architektonischen Glieder oder Profile noch genau gesehen, so kann das Ornament bereits nur mehr zur Hervorhebung und Ergänzung dienen. Es bleibt aber immer noch von großer Wichtigkeit, wenn nicht etwa die Adern des Marmors, die Masern des Holzes und andere natürliche Linienzeichnungen des Stoffes Ersatz bieten. Der natürliche Glanz des Materials und aufgetragene helle Farben erhöhen jedoch die Deutlichkeit kleiner Gegenstände und empfehlen sich daher für dunklere Stellen der Innenräume.

Treffend ist der Grundsatz, welchen Maertens aufstellt[1]: „Die strenge Regelung der Minimalmaße für die Kleinstteilungen bei den über ein und dasselbe Kunstobjekt ausgebreiteten Ornamenten muß notwendig die Grundlage für eine harmonische Wirkung der Gesamtdekoration dieses Objektes abgeben. Ohne diese Übereinstimmung des Maßes der Kleinstteilungen ist bei einem solchen Kunstwerke an eine harmonische Gesamtwirkung, mag es auch sonst mit größtem Kunstaufwand gearbeitet sein, nie zu denken." Die erste Sorge gebührt den architektonischen und tektonischen Gliedern an Wänden, Decken, Türen, Fenstern und Fußböden. Auf zweiter Stufe steht im allgemeinen, wenn auch nicht immer, das Gerät, welches füglich wieder in mehrere Klassen abgeteilt werden kann. Daran reihen sich Schmucksachen, kleine Zieraten und allenfalls Inschriften. Bei dem allem ist die Entfernung und die Bedeutung zu beachten und in allem deutlich zu Sehenden nach Möglichkeit eine stufenmäßige Anordnung zu treffen. Durch letztere erleichtert man dem Auge den Überblick und stellt, wie es unser Geist verlangt, die Ausstattung, die schmückenden Glieder und die konstruktiven Teile zu einem wohlgegliederten Ganzen zusammen. Auch eigentliche Kunstwerke der Schwesterkünste, Statuen, Büsten und Bilder, sind dem Ganzen ein- und unterzuordnen. Umgekehrt ist auch vorauszubestimmen, was am wenigsten deutlich gesehen werden soll und nur den Gesamteindruck zu unterstützen hat, wie dies öfter selbst bei der Glas- oder Wandmalerei der Fall ist.

214. Der feine Sinn für Maß und Verhältnis waltet auch hier mit Zahlen, Raumgrößen und ähnlichen mechanischen Faktoren; aber wie herrlich ist unter günstigen Umständen das Ergebnis! Die ästhetische Anordnung geht natürlich immer von der zweckgemäßen oder einfach logischen aus; sie geht aber auch darüber weit hinaus. Sie kommt dem Sinne zu Hilfe und

[1] Skizze zu einer praktischen Ästhetik der Baukunst 19.

regt die Phantasie an und bietet der inneren Empfindung willkommene Nahrung. Reiche Abstufung und Gliederung in einem bedeutenden Ganzen, Abwechslung und Mannigfaltigkeit in der Einheit ziehen die Aufmerksamkeit des Sinnes auf sich; doch ist Maß zu halten, damit nicht Verwirrung, Überladung und Ermüdung die Wirkung wieder verderbe. Das entschiedene Hervortreten des Einzelnen wird teils durch Absonderung, teils durch Kontrast in Form, Farbe oder Bearbeitung bewirkt; aber auch hier will das Auge immer die rechte Vermittlung. Leere Räume erscheinen leicht kahl, Gegensätze nicht selten grell. Zusammenfassung (Einrahmung) fördert die Übersichtlichkeit der Flächen; durchgehende Glieder leiten den Blick vom Einzelnen zum Ganzen über. Der symbolische Charakter, im allgemeinsten Sinne des Wortes verstanden, der allen Formen in der Kunst gegeben wird, stützt sich, wie oben gezeigt worden ist, wesentlich auf die Anregung der Phantasie; diese wird durch Andeutungen in der Form angeleitet, mehr zu sehen, als das Auge wirklich sieht. Diese Zeichensprache wäre trocken und unkünstlerisch ohne die Phantasievorstellung. Der Sinn eines jeden Symbols ist zwar minder deutlich, aber die Wirkung desselben rascher und sicherer. Mit der Phantasie wird nun auch das Gemüt angeregt, teils durch die Form, mehr aber durch die Farbe. Wie sehr übrigens sogar die einfachsten linearen Gebilde, zumal in Verbindung mit der Farbe, zur Phantasie und zum Gemüte sprechen, erkennt man an Ornamenten, welche in Form von Perlstäben, Arabesken, Geweben, Tapeten, Mosaiken, Kassetten aneinander gereiht, verflochten oder verkettet sind. Hier findet der Verstand seine Rechnung wenig, aber Auge, Phantasie und Gemüt ermüden nicht, wenn auch ganze Flächen nur auf diese Weise verziert werden. Die Anregung des Gemütes durch die polychrome Verkleidung des ganzen Baues oder solcher Teile, welche vor andern wirken sollen, vollendet den sinnlichen bzw. den vorwiegend sinnlichen Eindruck des Kunstwerkes. Denn es ist freilich richtig, daß der reine Schönheitsgenuß nie einseitig sinnlicher Natur ist, vielmehr hat der sinnliche Schönheitsgenuß sein Ziel in dem geistigen. Eben darum müssen wir aber auch durch Form und Farbe zur Idee durchdringen; Form ohne Inhalt wäre eine leere Schale, bunte Farben für sich allein nichts als ein schönes Kleid.

215. Wenn die einheitliche Formgebung, durch welche die Natur in ihren wirklich schönen anorganischen Gebilden die Stoffe umgestaltet, ein entferntes Vorbild der Baukunst ist (oben Nr 2), so liegt darin schon eine Summe von Ideen einbegriffen, die dem Geiste eine ähnliche Befriedigung gewähren wie ein schönes mineralisches Gebilde. Denn in jeder Form findet der Geist den Ausdruck von etwas Geistigem, so oft er überhaupt an ihr Freude hat; er sieht die ihn selbst bestimmenden Gesetze in ihr verkörpert. Nun haben wir weiter gesehen, wie die Kunst allen Strukturformen auch

ein neues Leben, ein neues Wesen mitteilt, das viel unmittelbarer dem Wesen und Leben des Geistes verwandt ist. Der ästhetische Antrieb zum künstlerischen Schaffen ist eben die Absicht, den leblosen Stoff zum Träger des Geistigen zu machen. So muß also die Gestaltung des Stoffes stets den Ideen dienen. Streng genommen, könnte jene einheitliche Formgebung, die ja im ganzen Werke bereits die Herrschaft des Geistes und seiner ästhetischen Ideen erkennen läßt, ausreichen, um die Baukunst zu dem Rang einer schönen Kunst zu erheben. Aber es wird dabei dem Architekten immer schon mehr oder weniger deutlich eine höchste Idee vorschweben, welche mit der Bestimmung des Gebäudes zusammenhängt. Dem Gotteshause wird er eben diejenige Schönheit geben, welche an dessen Bestimmung möglichst deutlich gemahnt; ebenso dem Musentempel (einer hohen Schule oder einem Theater), dem Rathaus, der Gerichtshalle, dem Schloß, der Villa. Die darzustellenden Ideen sind hier Religion, Kunst, Wissenschaft, Politik, Recht, Herrschaft, Wohlleben.

Die Schönheit eines Bauwerkes beruht ja nicht sowohl auf der Größe der Verhältnisse oder auf der Festigkeit des Materials, als vielmehr auf dem Baugesetze, d. h. der überall zu Tage tretenden Regel, welche die verschiedenartigen Teile zur Einheit zusammenschließt und ein Sinnbild (Symbol) der Bauidee vor Augen stellt. Die Größe und Festigkeit müssen ja doch der Idee entsprechen und lassen sehr verschiedene Maße und Grade zu. Die Größe eines Domes paßt nicht für ein Privathaus, und Holz und Ziegel können in gewissen Fällen schöner sein als der monumentale Haustein und das ebenso kalte wie starke Eisen.

216. Die bedeutendsten Monumentalbauten haben als Ganzes noch eine eigenartige Symbolik: sie wollen ein Abbild des großen Weltenbaues im kleinen und ein Zeugnis von Völkern und Jahrhunderten sein. Das erstere liegt bei einem Tempel oder einer Kirche sehr nahe. Die Himmelsdecke ist von jeher für Bauten, zumal religiöse, vorbildlich gewesen. Schon ägyptische Tempel und Pyramiden zeigen blaue Decken mit goldenen Sternen, und dasselbe Motiv liebten die Griechen. Das Wölbungssystem und der Vertikalismus der christlichen Baustile, besonders die Türme, sinnbilden durch Höhe und Monumentalität in ähnlicher Weise. Freilich schwebt hier statt des sichtbaren Himmels schon viel mehr der unsichtbare der Symbolik als Zielpunkt vor, und zwar entweder das himmlische Jerusalem oder die Wohnung Gottes in der weltumspannenden streitenden Kirche oder der Tempel des Heiligen Geistes in der Seele des Gerechten. Die Hymnen Coelestis urbs Ierusalem und Alto ex Olympi vertice, die auf das Kirchweihfest gebetet werden, sprechen dies aus. Greifbar verkörpert lesen wir es in der Beschreibung des Graltempels von Albrecht von Scharfenberg[1].

---

[1] Vgl. Gietmann, Gralbuch 614 ff.

Es versteht sich, daß eine solche Symbolik nur in gewissen allgemeinen Grundzügen ausgeprägt und keineswegs bis ins Kleinliche durchgeführt werden darf; in letzterem mag noch ein gefälliges Spiel des Verstandes, vielleicht auch eine berechtigte moralische Idee gefunden werden, aber ästhetischen Wert hat eine kleinliche Sinnbildung nicht. Das Mittelalter gefiel sich nur allzusehr darin [1].

Weiterhin wird ein mächtiges Bauwerk wegen des öffentlichen Charakters der Architektur, wegen der gemeinsamen Beteiligung vieler und wegen der gemeinschaftlichen Benutzung auch als Leistung einer Stadt, eines Volkes, eines Religionsverbandes usw. aufgefaßt und prägt, da es dieser Anschauung schon das Dasein verdankt, in der Tat Geist, Streben und Kultur eines Volkes oder einer Zeit in allgemeinen Zügen aus. Die lange Dauer seines Bestandes macht einen solchen Monumentalbau zum stummen, aber beredten Zeugen der Vergangenheit [2]. Die Menschheit wollte sich einst ein Denkmal der eigenen Größe setzen, das bis an den Himmel reichte; die Symbolik war deutlich genug, und darum griff der Himmel selber ein. Wer sieht nicht in den Pyramiden und in den Tempeln von Karnak und Luksor die Macht, den Geist und die Religion der Ägypter sinnfällig dargestellt? Erzählen nicht der Parthenon und das Erechtheion, das Pantheon und das Kolosseum gar vieles von alten Zeiten und Völkern? Wir brauchen nicht noch an die romanischen und gotischen Dome zu erinnern. Die Peterskirche zu Rom ist wie ein Zentraldenkmal der christlichen Welt. Mit Recht sagt Semper: „Den großen Kulturepochen pflegt die Baukunst den monumentalen Ausdruck zu geben, und dieser wird um so besser verstanden, als gleich alle schönen Künste sich ihr als der führenden und tonangebenden Schwester zugesellen."

217. Als Hauptmittel zum Ausdruck der Ideen benutzt die Baukunst den nach Zeit- und Kulturperioden wechselnden Stil. Im ersten Bande der Kunstlehre Nr 447 haben wir den Stil in der Architektur definiert als einen besondern Weg, das Bauwerk einheitlich zu gestalten. Einheitlich nach Form und Idee will jeder Kunstbau sein; da aber Formeneinheit und Ideeneinheit bei einem gegebenen Material und einem vorgezeichneten praktischen und ästhetischen Zwecke kaum enger umgrenzt sind als der Charakter einer musikalischen Komposition bei gegebenem Texte, so lassen sie sich nicht nur in vielen nahe verwandten, sondern auch in mehreren weit abweichenden und ganz eigenartigen Ausgestaltungen kunstgemäß verwirklichen. Von dem Stil des einzelnen Meisters, der immerhin, ohne fehlerhaft zu sein, den Reiz der

---

[1] Vgl. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters.

[2] Vgl. Carriere, Die Kunst im Zusammenhange der Kulturentwicklung.

Individualität und Originalität haben kann, brauchen wir hier nicht weiter zu sprechen; es genügt, zu sagen, daß er geschätzt wird, weil er uns eine neue, letzte konkrete Ausgestaltung der Idee und die Selbständigkeit des Meisters erkennen läßt. Der öffentliche Charakter der monumentalen Baukunst bringt es aber mit sich, daß in ihr der Stil ganzer Völker oder Stämme oder Zeiten sich stärker geltend macht als der persönliche Charakter des ausführenden Meisters. Bauherr und Baurichter ist gerade bei den epochemachenden Werken nicht der Meister oder ein einzelner Auftraggeber, der ihm vielleicht größere Freiheit ließe, sondern der durch Überlieferung herrschend gewordene öffentliche Kunstgeschmack, dem gegenüber der Architekt seine persönliche Neigung nur in gewissen Grenzen geltend machen kann. Er darf auch nicht zu viel auf die Anerkennung weniger Kunstgenossen rechnen; denn sie verschwinden in der Menge derer, die er zunächst zu befriedigen hat. Es bilden sich also in der Architektur einige wenige durchaus charakteristische Bautypen aus, die jenen Pflanzen- und Tierarten gleichen, welche an ein bestimmtes Klima und einen bestimmten Boden gebunden sind.

Solchen Bauweisen von örtlichem, zeitlichem und kulturgeschichtlichem Gepräge und zwar denen, welche wegen ihrer hohen Vollendung dauernden Wert haben, werden wir nunmehr unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Es scheint dies in einer Ästhetik nicht nur statthaft, sondern geboten, weil die großen Baustile das Wesen der Architektur in leicht überschaubaren Mustertypen vor Augen stellen. Die im dritten Kapitel des zweiten Teiles von uns kurz berührten Bauweisen werden nicht als solche angesehen, welche wegen einer allgemein gültigen Bedeutung in einer Ästhetik eingehend zu berücksichtigen wären; dagegen haben sich der griechisch-römische und die christlichen Stile des Mittelalters noch heute nicht überlebt.

Vierter Teil.

Zweite Entwicklungsstufe der Architektur.

Erstes Kapitel.

Die Baukunst der alten Griechen.

218. Die Abhängigkeit der altgriechischen Kultur von Asien und Ägypten ist im allgemeinen eine gesicherte Tatsache, im einzelnen bleibt es aber eine schwere Aufgabe, das Überkommene und Entlehnte von dem Heimischen und Erfundenen abzusondern. In der Baukunst bieten sich zwar zahlreiche Anknüpfungspunkte, wenn man den Einfluß der Fremde auf Griechenland nachzuweisen sucht; aber auch auf diesem Gebiete haben die Griechen bei aller Nachahmung ihre geistige Unabhängigkeit und Überlegenheit bekundet. Durch die selbständige Verarbeitung des Erlernten sind sie in der Architektur, wie in andern Künsten, die Lehrer des Abendlandes geworden. Man sagt gewöhnlich, die Bauweise Ägyptens, Mesopotamiens und Vorderasiens habe schon an sich ein allzu einseitig nationales Gepräge gehabt, um eine dauernde Einwirkung auf andere Länder zu gestatten. Allein das erscheint uns wohl darum so, weil sich unsere ganze geistige Anschauungsweise jetzt einmal in der Schule der Griechen und ihrer Schüler, der Römer, ausgestaltet hat.

Wenn die Griechen nicht so sehr wie die Orientalen (einschließlich der Ägypter) auf Größe und Pracht ausgingen, so mag dies seinen Grund zunächst darin haben, daß ihnen Material, Geld und Arbeitskräfte nur im geringsten Maße zu Gebote standen. Das war im Grunde ein Glück für ein Volk, welches an Geistesgaben um so reicher war. Denn es warf sich nicht sofort auf das, was der Kunst mehr äußerlich als wesentlich ist, sondern beschäftigte sich ausschließlich mit der Ausnutzung bescheidener Mittel für wahrhaft schöne Werke. Obschon also gerade in der Baukunst welche in so besonderem Sinne eine Monumentalkunst ist, die Leistungen der Griechen notwendig etwas zwerghaft erscheinen müssen, wenn man sie mit den Werken des Orientes, der Römer, des Mittelalters und der Neuzeit vergleicht, so bleiben sie doch vollkommene Muster in ihrer Art, weil sie die

Grundgesetze, in völlig geläutertem Stile durchgeführt, für alle Zeiten feststellen, so zwar, daß noch viele Jahrhunderte der Kunst am Erbe der Griechen zu zehren hatten. Kleine und dürftige Verhältnisse nämlich, die doch keineswegs drückend oder gar für die höhere Geistestätigkeit erdrückend waren, veranlaßten den Griechen, mit seinem für das Schöne empfänglichen und auf das Ideale gerichteten Geiste, alle Künste gleichsam aus ihren Elementen neu aufzubauen, und, soviel er auch schon von andern gelernt hatte, alles doch völlig neu zu gestalten oder wenigstens in der Weise neu zu verbinden, daß die Kunst in der Folge auf neuen Bahnen rasch der höchsten Enwicklung entgegenging.

219. Vor allem kam die Kunst nunmehr in die Schule des prüfenden Verstandes und der strengen Zucht; nicht als ob es dem Griechen an Phantasie und Gemüt gefehlt hätte, aber der scharfe Blick für das schlechthin Vernünftige, das einfach Richtige und das maßvoll Schöne war doch seine besondere Gabe. Für die christliche Zeit arbeitete er trotz der tiefen Kluft zwischen den heidnischen und christlichen Religionsanschauungen keineswegs allein durch die künstlerische Festlegung gewisser Bauelemente vor, sondern auch durch die Auffassung des Tempels als einer nahbaren Wohnung der Gottheit unter den Menschen. Den altchaldäischen, assyrischen und neubabylonischen Tempel hob eine Stufenpyramide so hoch über die gewöhnlichen Pfade der Menschen empor, daß von einem häufigen Besuche nicht die Rede sein konnte. Das Heiligtum eines ägyptischen Gottes mußte man durch eine lange Reihe von Vorräumen gleichsam suchen und durfte es alsdann doch nicht betreten. Nicht sehr verschieden war der Grundsatz, nach welchem der Tempel Salomons gebaut war; denn im Bunde der Furcht blieb auch der wahre Gott für die Menge des Volkes unnahbar. Der Grieche nun zog seine vermenschlichten Götter zu sich herab und heran. Das entsprach mehr oder minder der Auffassung des Christentums, und wenn der griechische Tempel Raum für eine anbetende Gemeinde geboten und nicht zu ausschließlich dem Gotte in enger Zelle gedient hätte, so würde wohl das Christentum an den griechischen Tempel angeknüpft haben.

220. Wir können von dem hellenischen Tempel etwa folgende Definition geben: eine säulenumstellte, außen ungegliederte Zelle des Gottes (die selbst wieder ein Hypostyl, ein Säulenhaus ist). Aus dem neuen ägyptischen Reiche kennt man zwei von Amenophis III. gegründete (jetzt zerstörte) Tempel ähnlicher Art: rechteckige, von einer Stützenreihe rings umstellte Zellen. An den Langseiten standen hier je sieben Pfeiler, an den Schmalseiten je zwei Säulen; zwischen den Säulen der Vorderseite befand sich über einer hohen Treppe der Eingang. Das ist beinahe die normale Form des griechischen Tempels, nämlich des „Peripteros“, d. h. des nach allen Seiten von einer einfachen Säulenstellung umgebenen Tempels; nur

pflegten bei den Griechen an den Schmalseiten zwischen vorspringenden Mauerenden (παραστάδες, lat. antae) noch je zwei innere Säulen zu stehen (Bild 30).

Daneben gab es in Hellas noch ganz einfache Zellen, die außer dem Hauptraum nichts als diese zwei Säulen zwischen Anten aufwiesen und darum von den Römern Antentempel genannt wurden, und solche, bei denen überhaupt nur vorn oder vorn und hinten eine Anzahl Säulen standen (Prostylos, Amphiprostylos); anderseits aber auch solche, die zweimal von einer Säulenstellung ganz umgeben waren (Dipteros); in einer Spielart legte sich die Säulenreihe unmittelbar an die Zellenwand (Pseudo-Peripteros).

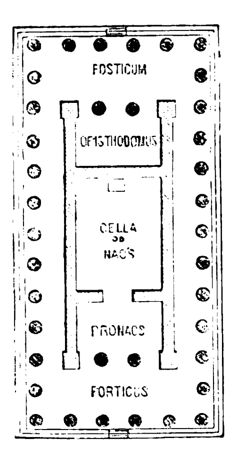


Bild 30. Der Zeustempel zu Olympia. (Grundriß.)

221. Auf einem Unterbau von gewöhnlich drei Stufen erhob sich auch der griechische Tempel aus symbolischem Grunde über den Boden, und die Zelle wurde über den Unterbau der äußeren Säulen, den Stylobat, erhöht. Da letzterer noch auf einem Fundamentgemäuer ruhte, so finden wir den asiatischen Stufenbau, welcher das Haus des Gottes gleichsam als Weihgeschenk vom Erdboden trennt und dem Himmel entgegenhebt, einigermaßen wieder. So hob sich auch in Ägypten innerhalb der Tempelanlage der Boden um so mehr, je mehr man dem innersten Heiligtum sich näherte. Anderseits ist die Symbolik, welche bei den Ägyptern die Gottheit in die Ferne rückt, zu bedeutsam, als daß sie völlig verloren gehen dürfte. Schon das Aufsteigen über eine Reihe von Stufen vor dem Eingang, dann die äußere Säulenhalle selbst bereiten auf den Eintritt ins Heiligtum vor. Wie bei den asiatischen Gotteshäusern, auch beim jüdischen Tempel, zerfällt sodann auch die langgestreckte Zelle der Tiefe nach in drei Räume: Vorhalle, Heiliges und Allerheiligstes. Die Vorhalle (das Pronaon) war bisweilen durch Mauern, sonst durch Anten und Säulen oder durch eine bloße Säulenstellung nach außen abgegrenzt. Indem sich so die Vorhalle einschiebt, tritt der Haupteingang hinter dieselbe in die Scheidewand zwischen der Vorhalle und dem Heiligen zurück. In ähnlicher Weise wird bald auch nach der andern Seite das bisherige Allerheiligste geöffnet und das Kultbild nun ins Heilige zurückgedrängt. Doch auch dann wird es durch Schranken unnahbar gemacht. Beides also wird berücksichtigt: man sucht die Gottheit in die Nähe zu rücken und doch abzusondern. Die Einteilung der Zelle in drei Schiffe wurde für alle größeren Tempel Regel; die beiden Säulenreihen, durch welche sie hergestellt wird, ermöglichen die Erweiterung des Raumes und sind selbst dessen schönste Zierde. Ein gemeinsames Dach legt sich nun über die Zelle, die das Bild enthält, und den Umgang.

Nur selten errichtete man säulenumstellte Rundzellen, die doch im wesentlichsten Punkte, nämlich in dem äußeren, offenen Säulenumgang, mit den andern Tempeln übereinstimmten. Der Zelle fehlt bei runder wie bei länglicher Form nach außen hin jede architektonische Gliederung.

222. Die bauliche Grundform des griechischen Tempels leitet man jetzt aus dem großen Männersaal der Mykener und Trojaner her, weil sich auch hier eine Vorhalle mit Anten und dazwischen gestellten Säulen fand. Aber den Umgang erklärt man so nicht. Es kann ebensogut der Ausgang für den Tempelbau in einem Altar oder Bild, die man durch einen Baldachin und weiterhin durch Mauern schützte, endlich mit Säulen umkränzte, gesucht werden; die einfachen Antentempel werden gewöhnlich nicht gerade für die ältesten gehalten. Man wollte allerdings in der Folge dem Gotte ein Haus bauen, nach Art der menschlichen Wohnung, wenn auch prächtiger; aber daraus ergibt sich noch nicht, daß man nun gerade das menschliche Haus von vornherein zum Muster nahm; vielleicht ist also von einem säulenumstellten Zelte oder Baldachin auszugehen, so daß die Wand erst später hinzukam, um das Bild sicherer zu umschließen.

223. Wollen wir nun auf die Einzelteile des Säulenhauses näher eingehen[1], so werden wir jedenfalls angemessen mit dem beginnen, was nach den Begriffen des Griechen das vorzüglichste ästhetische Moment der Architektur ausmacht, nämlich mit der Säule, gleichviel ob der Säulenumgang um das Kultbild, oder aber die Zellenwände das Ursprüngliche gewesen. Unter Säule versteht man eine runde, aber schlanke Stütze, welche im Gegensatz zum Pfeiler, auch zum Rundpfeiler, die Last wie spielend zu tragen scheint. Sie erinnert durch ihre verhältnismäßige Dünnheit an den Baum, der seinen schlanken Stamm gegen die Richtung der Schwerkraft emportreibt. Wenn nämlich die Säule einerseits wie ein Organismus aus dem Boden zu wachsen scheint, so scheint sie anderseits auch eine aufliegende Last nicht zu fühlen, so leicht und schlank steigt sie empor. Im Gegensatz zu dem gemauerten Pfeiler besteht sie daher aus einem einzigen schlanken Steinstück oder doch nur aus wenigen längeren Teilen (Trommeln), und sollte auch das nicht der Fall sein, so macht sie doch den Eindruck, als ob sie nicht aus horizontalen Steinschichten, sondern aus emporstrebenden Zylindern zusammengesetzt wäre. Eine schwache Verjüngung nach oben verstärkt in dem Betrachter die Vorstellung, daß sie wie ein Organismus leicht aufstrebe. Eine kaum merkliche Schwellung (ἔντασις), die ihr die Griechen gaben, bringt nicht nur Abwechslung in die Form, sondern scheint auch auf eine innere Triebkraft hinzuweisen. Endlich zeigten die Griechen die lebendige Wirkung und Gegenwirkung von Kraft

---

[1] Vgl. vor allen Durm im Handb. d. Archit. II. Tl, I. Bd.

und Last noch durch die senkrechten Schaftrinnen, die Kannelüren (ῥάβδωσις), an, durch welche sie der Oberfläche zugleich ein zartes Licht- und Schattenspiel mitteilten. Alle diese Eigenschaften hat der Pfeiler als ausschließlicher Lastträger und selbst die zum Pfeiler neigende und auch bald in ihn übergehende Säule des Mittelalters nicht.

Die Säule nun, wie sie die Griechen bildeten, ist von bester ästhetischer Wirkung, zumal sie naturgemäß noch mehrfache Zierformen aufnimmt. Daher wurde diese leichte Freistütze den Griechen, die ihr nur einen Architrav und nicht allzu schwere Lasten auflegten, in den Kunstbauten unentbehrlich. Aber auch die Römer behielten eine unverkennbare Vorliebe für die Säule. Endlich versuchten schon diese, zumal aber die romanischen Baumeister, sie gar als Bogen- und Gewölbestütze beizubehalten. Doch war es unvermeidlich, daß der Gewölbebau sie verdrängte und die kräftigeren Pfeiler, die nicht viel anders aussehen und wirken als ein Stück festen Mauerwerkes, an deren Stelle setzte.

224. Beim Holzbau einfachster Art dienen im Viereck oder in die Runde gestellte Baumstämme zur Stütze eines mäßig hohen Daches. Die Wandfüllung darf fehlen oder wird durch horizontale Schichten hergestellt die zunächst weniger zum Tragen der Last bestimmt sind. Als Nachbilder oder doch Stellvertreter solcher Stützen erscheinen die runden, sich verjüngenden und ein mittleres Verhältnis der Höhe zur Dicke aufweisenden ältesten Steinsäulen. Dieser Ersatz fand schon in frühester Zeit statt und ist keineswegs als eine genaue Nachahmung in Gestalt und Abmessung zu denken. Die Kunst strebte nun nicht bloß eine möglichst gefällige Rundung und Glätte des Steines an, sondern fügte zur Vollendung des vom Erdboden und von der Auflagerung in gleicher Weise sich abscheidenden Bauteils früher oder später noch Säulenkopf und Säulenfuß hinzu. Sodann schritt die sinnige Bearbeitung dazu fort, Aufgabe und Bedeutung der Säule in architektonischen Formen bestimmter anzuzeigen und so dem Kunstverständnis des Beschauers vorzuarbeiten. Noch mehr: die schlanke, gedrungene Säule, aus edlem Gestein soviel möglich einheitlich und kunstvoll gebildet, bietet sich auch jedem andern Schmuck, wenn er nur nicht mit der Aufgabe einer Stütze in Widerspruch steht, als geeigneten Träger dar. Endlich kann die in der Säule wirksame Kraft durch die Phantasie bestimmter ins Gebiet der organischen Gebilde, zunächst der Pflanzenwelt, emporgehoben werden.

225. Unter diesem vierfachen Gesichtspunkt werden nun die geschichtlich auftretenden Säulen verständlich. In Ägypten erinnern die Steinstützen am wenigsten an einen älteren Holzbau; es sind auch die Pfeiler, ohne Fuß- und Kopfplatten, von Anfang an sehr häufig. Das Land besaß Kalkstein (an der libyschen Wüste), Sandstein (in Oberägypten) und Granit (im äußersten Süden) und war auf den Steinbau angewiesen; da man aber

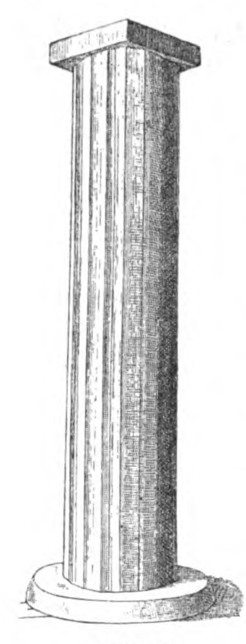


Bild 31.
Protodorische Säule.

das Gewölbe in monumentalen Bauten nicht verwendete, so diente die Säule als gewöhnliche Stütze. Nachdem die Viereckpfeiler des alten Reiches sich in acht-, dann in sechzehnseitige verwandelt hatten, entstand durch flache Aushöhlung aller Seiten die sog. protodorische Säule (in der 12. und 19. Dynastie; Bild 31); sie charakterisiert sich durch die Verjüngung, durch eine runde Basis und eine viereckige Kopfplatte wie auch durch die senkrechten Riefen, welche zugleich die straff aufstrebende Kraft andeuten und ein angenehmes Spiel von Licht und Schatten erzeugen, als echte Säule, als freie, schlanke, schöne Stütze, die keineswegs mehr als Teil eines stützenden Gemäuers erscheint.

Die Ähnlichkeit mit Pflanzengebilden sprechen die Kapitäle mit der geschlossenen oder geöffneten Lotosblume und der Papyrusblüte aus. Oft zeigt der Schaft die Gestalt von vier, acht oder mehr zusammengebundenen Pflanzenstengel. Diese Säulen sind an sich stark genug, um als geeignete Träger zu erscheinen, wenn auch gerade die Zusammenbindung dünner Stengel oder die Einziehung am untersten Teile das Gefühl unsicherer Stabilität erweckt.

Man läßt denn auch später diese Form wieder fallen und bedeckt den runden, sich verjüngenden Schaft mit Bilderschrift und Bildern; diese haben immer einen heiligen und insofern einen monumentalen Charakter, wenn auch ein so konstruktives Bauglied wie die Säule sich gegen reichlichen Schmuck zu sträuben scheint (vgl. Bilder 25—28 S. 106 f).

Phantastisch ist eine andere Art von Säulen, deren Kapitäl zwei oder gar vier Masken der Göttin Hathor aufweist (vgl. Bild 28 S. 107). Besser ist die bloße Anlehnung von riesigen Granitfiguren in den sog. Osirispfeilern.

In Altpersien finden wir zur Zeit Darius' I. das Kapitäl der schlanken Säule durch zwei Stiere gebildet, welche mit den aneinander gelegten Rücken ein Gebälkstück mit Deckplatte und so den Architrav tragen. Die Aufdringlichkeit eines solchen Schmuckes liegt auf der Hand. Ferner werden ebendaselbst zur Verzierung des überaus hohen Schaftes nicht nur die Furchen, sondern noch Glockenformen, Blätterreihen und teils aufrecht stehende teils abwärts geneigte Voluten oder schneckenförmig gewundene Zierglieder verwendet. Von einer organischen oder geschmackvollen Gliederung kann da nicht die Rede sein. Das spiralförmig nach unten zusammengerollte Ornament (vgl. Bild 13 S. 76) findet sich in Asien überall, ja schon bei den Assyriern und Alt-

babyloniern auch an den Säulen; es gehört wie das Schema des eckigen Mäanders, das man sich ähnlich entstanden vorstellen kann, zu den verbreitetsten Zierformen der Kunst. Die durch Volutenkapitäl gekennzeichnete Säule ist das Wahrzeichen des aus Asien herzuleitenden ionischen Stils, wie die ersterwähnte Art den dorischen Stil vorzubilden scheint und die verzierten Säulen im korinthischen Stil einen Nachklang finden.

* * *

226. Nach der Art, die Säule zu formen, unterscheiden sich die sog. Baustile der Griechen. Die dorische Säule (Tafel 6 und Bild 32 S. 164), die ältere Form, ist noch verhältnismäßig kurz und gedrungen; sie stemmt sich ohne besondere Unterlage auf den steinernen Unterbau; mit einer entsprechenden Basis würde sie vielleicht allzu massig erscheinen. Nach der Ansicht einiger wäre sie, wie in Ägypten, aus einem älteren Pfeiler herausgebildet, indem man einen quadratischen Block zuerst acht-, dann sechzehneckig gestaltete. Sechzehn Riefen oder Furchen hat in der Tat der Schaft der ältesten dorischen Säule. Die starke Verjüngung derselben stimmt dazu weniger, und die Annahme drängt sich auf, daß man in Griechenland, wie vielfach anderwärts, zuerst Holzsäulen verwendete und nach diesen die Steinstützen in runder Form gestaltete; auch die runde Form gehört mit der quadratischen zu den nächstliegenden und ursprünglichen. Doch hat man allerdings einige quadratische Säulenschäfte gefunden. Im übrigen sind ältere Holzsäulen in Griechenland genugsam verbürgt.

227. Die dorische Säule drückt alle struktiven und symbolisch-struktiven Beziehungen ziemlich derb aus. Die Tragfestigkeit findet ihren deutlichen Ausdruck in dem Verhältnis des Durchmessers zur Höhe (1 : 4 oder $5^1/_2$, in der Spätzeit $6^1/_2$; bei der ionischen Säule ist das Verhältnis 1 : 8 oder 10). Die beliebte (wenn auch oft fehlende) Anschwellung und die Verjüngung sind sehr merklich. Die rundlichen Ausfurchungen des Schaftes, meist zwanzig an der Zahl, stoßen fast immer in scharfen Kanten aneinander. In seltenen Fällen lassen sie zur Andeutung des Säulenfußes unten ein Band frei. Eine wirkliche Basis kam öfter vor, als man gewöhnlich glaubt[1]. Ein oder mehrere ringsum laufende Einschnitte durch die Kannelüren bezeichnen manchmal oben den Säulenhals. Vereinzelt zieht sich die Riefung, gleichsam als straff zusammenhaltendes Band, spiralförmig herum. Eine quadratische Deckplatte (Abakus) bildet ganz oben die Vermittlung mit dem Architrav; darunter bezeichnet eine runde, tellerartige, oben etwas eingezogene Erweiterung der Säule von unten nach oben, d. h. ein gedrückter im Kreis herumgeführter Viertelstab oder Wulst, der sog. Echinus, den Übergang der Rundstütze in das Unterlager der Last. Unter dem Echinus wird der

[1] Sittl, Archäologie der Kunst 312, Anm. 10.

Kapitälansatz als Ornamentglied behandelt: es ist an älteren Denkmälern eine oft mit plastischem, nach unten umgeschlagenem Blätterschmuck verzierte Einziehung, unter welcher die Schaftrinnen verschieden ablaufen; darüber findet sich auch wohl ein Band= oder aufrechtes Blumenornament, ober= oder unterhalb ein Rundstäbchen; in der Folgezeit treten einfache Riemchen (Plättchen), zuletzt Rundstäbchen an die Stelle der struktiv wenig bedeutenden Einziehung. Plastisches Ornament wurde am Echinus und Abakus nicht angewendet; auch Spuren von Bemalung haben sich nicht gefunden. Immerhin kann man auf Grund mancher verwandten Erscheinungen (z. B. an den Trägern von Weihgeschenken) annehmen, daß die Platte ein Mäanderschema zur Andeutung der geraden horizontalen Richtung, der Echinus abwechselnd nach oben und nach unten gerichtete Blätter aufgemalt trug. Jedenfalls geht aus dem Gesagten schon hervor, daß auch die dorische Säule einigen Schmuck liebte, sogar ohne daß in allem Einzelnen die statische Funktion verdeutlicht wurde. Das Blattornament ist ja dazu ungeeignet; es ist eben ein Schmuck, wie etwa der Laubschmuck, mit dem der Mensch so gern bei festlichen Gelegenheiten sich selbst und seine Wohnung zu zieren liebt. Ähnlich ist es mit den Stäbchen. Die verschiedene Richtung der gemeißelten oder aufgemalten Blätter symbolisiert den Druck der Last und das Emporstreben der Stütze.

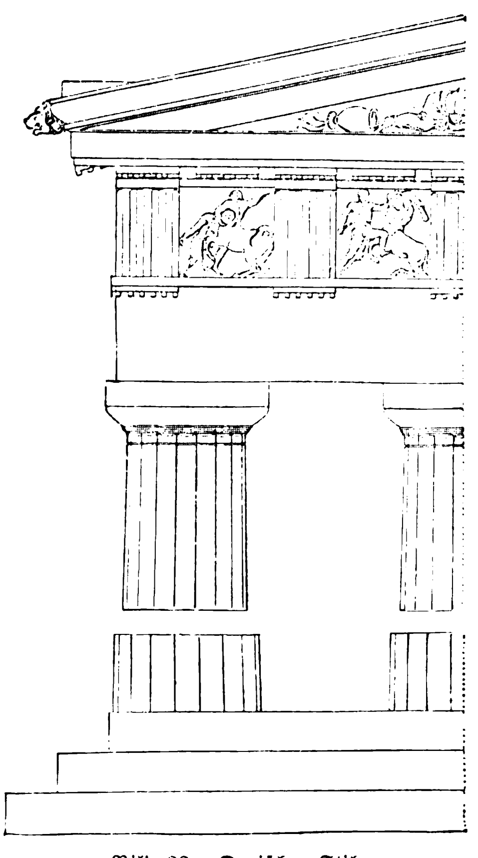


Bild 32. Dorischer Stil.

228. Für die ästhetische Wirkung einer Säulenstellung ist die relative Entfernung der Säulen voneinander entscheidend; sie wird bedingt durch das Verhältnis des Abstandes zum unteren Durchmesser, aber außerdem durch die Auflagefläche des Architravs, also die obere absolute Dicke der Säule. Als die „schöne" Stellung bezeichnet Vitruv die im Verhältnis

Das Parthenon von Westen. (Rekonstruktion von F. Thiersch.) S. 163.





von $2^1/_4 : 1$ (untere Durchmesser und Säulenabstand). Aber bei gleicher Verhältniszahl kann nach Durm die Architravlänge tatsächlich um mehr als 3 m verschieden sein; an den Propyläen von Athen findet sich bei der Verhältniszahl $2^3/_5$ m die bedeutende Architravlänge von $5^3/_5$ m. Meistens ist die letztere viel geringer, da Steinbalken, sowohl Kalkstein als Marmor, durch eine beträchtliche Länge in Gefahr kommen, zu brechen; daher sagt Vitruv, daß nur Holzbalken zu verwenden seien, wenn die Säulenweite etwa das Vierfache der Säulendicke betrage, ja daß bei der dreifachen Weite die Steinbalken nicht immer völlig sicher seien[1].

Die Säulen stehen gerade an attischen Monumenten des dorischen Stils nicht ganz lotrecht, sondern etwas nach der Zellenwand geneigt, wenn auch nur das geübte Auge dies deutlich wahrnimmt; es scheint, daß die Griechen durch diese kleine Abweichung von der mathematischen Regelmäßigkeit den einheitlichen Zusammenschluß der Säulenstellung mit der Zelle dem Beschauer näher legen wollten. Die Wände selbst waren aus ähnlichem Grunde ein wenig nach innen geneigt. Viel weniger ist das Zahlenverhältnis der Säulen an den Schmal- und an den Langseiten gleichgültig; es ist meist 6 : 11 bis 15, doch auch anders.

Größere Bedeutung als alles hat das Verhältnis der Höhe einer Säule zu ihrer Dicke, und in diesem Punkte, wie auch in Bezug auf Verjüngung und Schwellung, macht der dorische Stil immer größere Fortschritte zu leichteren und gefälligeren Formen.

Wenn die Säule nicht aus einem Stück besteht, so sind die Steinblöcke (Trommeln, Tambours) ohne Bindemittel sehr genau mit einer abgeschliffenen, ziemlich breiten Ringfläche aufeinander gelegt; der innere Teil ist, um den Anschluß der Ringe besser zu sichern, etwas ausgehöhlt. Die Säule stellt daher, auch wenn sie nicht mit Stuck überkleidet wird, dem Auge eine gefällige Einheit dar. Eine ähnliche Rücksicht auf die Schönheit waltete bei den zusammengesetzten Teilen des Gebälkes, wenn dieselben aus Marmor waren und darum nicht überkleidet wurden.

229. Als Grundlage des Oberbaues verbindet der Architrav (das Epistyl) Säulenmitte mit Säulenmitte. Er ist im Querschnitt quadratisch oder rechteckig, besteht in der Breite meist aus zwei oder drei Stücken, zuweilen auch der Höhe nach, und war vielfach mit Figuren, Ornamenten (in horizontaler Richtung laufend), Metallschmuck oder gar mit aufgehängten Weihgaben verziert. Das zweite Gebälkstück ist der wesentlich zum Schmuck des Baues bestimmte, Zophoros (Bildträger) genannte Fries. Im dorischen Stil wird er insofern mit dem Architrav zusammengefaßt, als die Deckenbalken, der Zelle wie des Umgangs, erst über dem Fries angebracht sind. Dieser

[1] De archit. 3, 2, 6.

selbst zeigt abwechselnd kleine, lotrecht stehende, mit zwei Einkerbungen und zwei Abkantungen versehene Steinpfeilerchen und nahezu quadratische Steinplatten. Erstere heißen Triglyphen (Dreischlitze): wie man glaubt, weil man die Abkantungen (deren zwei an den Ecken wirklich nebeneinander lagen) als dritte Einkerbung zählte; letztere Metopen, als freie, für figürlichen Schmuck und entweder plastische oder gemalte Ornamente vorbehaltene „Stirnflächen". Die Triglyphen waren so angeordnet, daß je eine über der Mitte der Säule, eine zweite über der Mitte des Interkolumniums stand. Nur bildeten an den beiden Enden des Frieses die Triglyphen den Abschluß, während die Ecksäulen einrückten, also von den nächsten nicht so weit entfernt waren, als es die allgemeine Regel des gleichen Säulenabstandes forderte. Über dem Friese kragte das Haupt- oder Kranzgesims (Geison, corona) vor. An den Giebelseiten folgt nach oben das zurücktretende, für plastischen Schmuck geeignete Giebeldreieck (Tympanum), überragt und geschützt durch das Dachgesims (Sima), welches sich an den Langseiten unmittelbar über das Kranzgesims legte, oder aber schon dicht neben der Ecke des Giebels im Wasserspeier endigte.

230. Werfen wir zu näherer Veranschaulichung noch einmal einen Blick auf das Ganze des Parthenons. Am Architrav waren wenigstens in späterer Zeit goldene Schilde als Weihgaben befestigt. Die Triglyphen sind für die gerade Ansicht gleichsam Fortsetzungen der Säulen, Stützen für das Kranzgesims, also ästhetisch eine Wiederholung des gleichen Motives; auch die Furchen entsprechen einigermaßen denen der Säulen. In Wirklichkeit werden sie den Balkenköpfen des älteren Holzbaues ihren Ursprung verdanken. Der vortretenden Bretterleiste unter den Balken und den Pflöcken zur Befestigung sehen ja auch die vorstehende Steinplatte über dem Architrav (die taenia) und die an einem dünnen Leistchen (regula) hangenden sog. Tropfen (vgl. Bild 32) nicht unähnlich. Ästhetisch werden Tropfen und Leistchen immer als Vorbereitung auf die Triglyphen behandelt. Die Metopen erinnern an die Füllbretter zwischen den Holzbalken und konnten an und für sich so gut wie die Zwischenräume der Säulen, denen sie ihrerseits entsprechen, freibleiben; jedenfalls nehmen sie als struktiv scheinbar gleichgültige Flächen gern einen Bildschmuck auf. Möglicherweise haben die „Dreischlitze" ihren Namen daher, daß die Pfeilerchen vor alters frei standen und darum auf drei Seiten Furchen trugen. Später ruhten aber die Hängeplatten auf Metopen wie auf Triglyphen. Die Tropfen, deren tragendes Leistchen am Parthenon mit abwärts gerichteten Palmetten bemalt war, symbolisieren das Herabhangen der oberen Teile, zunächst des Steinbandes, der taenia, an welchem sie befestigt sind. Das Band selbst wurde gefällig verziert, am Parthenon als umsäumendes Glied mit einem Mäanderschema.

Triglyphen und Metopen schließen oben mit einem etwas ausladenden Kopfband, das oben von einem kleinen Zierglied, am Parthenon von einem

Perlstab, eingefaßt wird. Kleinere Verschiedenheiten in Behandlung der Furchen und des Kopfbandes finden sich mancherlei.

231. Die Tropfen über dem Fries (vgl. Bild 32) sind die erste von drei Tropfenreihen an der Unterseite des weit überhangenden Kranz- oder Hauptgesimses (welches dem Stirnbrett der ursprünglichen Dachsparren entspricht). Dasselbe wird nämlich an der tief unterschnittenen Unterseite mit Querplatten (viae, auch mutuli = Dachsparrenverschalung) besetzt, die, unter sich getrennt, jedesmal genau über der Mitte einer Triglyphe oder einer Metope hangen und zur symbolischen Andeutung des Herabhangens mit drei Reihen Tropfen versehen sind. Das Gesims selbst besteht aus senkrecht aneinander gelegten Platten; die innerste derselben wurde durch die Unterschneidung der vorderen freigelegt, und so konnte, wie beim Parthenon, unterhalb der viae an der senkrechten, stehen gebliebenen innersten Platte eine Mäanderverzierung angebracht werden. Die eigenartige Konstruktion der Hängeplatten sollte ihr Gewicht erleichtern, das Zurücklaufen des Regenwassers verhindern und in den Tropfenreihen das einmal beliebte Ziermotiv wiederholen. War der Fries glatt gelassen, so fehlten regelmäßig die Tropfen auch an der Hängeplatte, wie tatsächlich immer an den über dem glatten Giebel laufenden, schrägen Gesimsen, die sonst ganz ähnlich gebildet waren.

Eine leichte Bekrönung der Gesimsplatte führt zum Dach über. Vielfach nur an den Giebeln befand sich, wie gesagt, über dem Gesims eine schräg oder in geschwungener Linie ansteigende, oben und unten mit Zierplättchen eingefaßte Rinnleiste (Sima), welche das Wasser zu den Wasserspeiern auf beiden Seiten (den Löwenköpfen) ableitete, aber auch den Bau wie mit einem Diadem krönte. Sie trug gewöhnlich ein aufstrebendes Blumenornament als Symbol der freien Endigung, entweder plastisch ausgestaltet oder aufgemalt. Stirnziegel (Antefixe) besetzen meist an den Langseiten den Traufrand. Die schmückenden Aufsätze des Giebels heißen Akroterien; sie nehmen die Gestalt von Gefäßen, Tieren, sogar von Menschen an.

Das Gesamtbild des dorischen Tempels wird weiter unten (Nr 239 ff) ergänzt werden; zuvor sehen wir kurz, worin sich die andern Stile von dem beschriebenen unterscheiden.

* * *

232. Die ionische Bauweise stammt aus Asien und hat ihre näheren Vorbilder in den lykischen, phrygischen und karischen Felsengräbern (seien es bloß skulptierte Fassaden oder Freibauten). Hier sehen wir den ursprünglichen Holzstil treu in Stein übertragen, und zwar so, daß die kennzeichnenden Merkmale der ionischen Bauart zuweilen ganz unverkennbar erscheinen: eine schlanke, nur leicht verjüngte Säule mit einer gegliederten Basis, mit durch Stege getrennten Kannelüren und dem Volutenkapitäl; am Gebälk unter der Hängeplatte bereits die Zahnschnitte genannten Klötzchen, ursprünglich

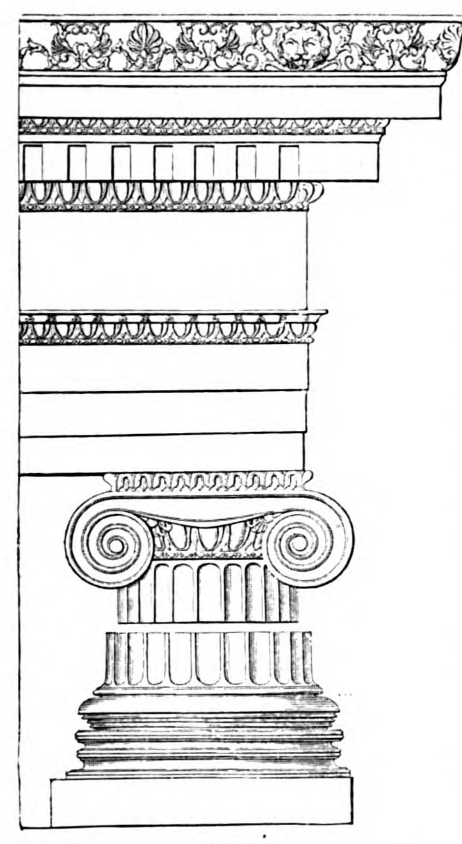


Bild 33.
Ionische Ordnung. Athene-Tempel zu Priene.

Köpfe der Deckbalken; der Architrav bisweilen gegliedert; das Giebeldreieck mit plastischem Schmucke versehen (Bild 33).

Die Basis der ionischen Säule hat die Höhe des unteren Radius des Schaftes oder weniger, und besteht in Attika (Bild 34) aus einem starken, unmittelbar auf dem Unterbau ruhenden Pfühle, der durch ein Plättchen, eine Einziehung und ein zweites Plättchen mit einem schwächeren Pfühle, dann durch ein drittes Plättchen und einen Ablauf mit dem Schaft verbunden ist. Die Pfühle können mit Rundstäbchen oder umgekehrt mit wagerechten Kannelüren oder mit einem Flechtmuster versehen sein. Die ionischen Säulen der Propyläen in Athen haben einen runden Untersatz.

Außerhalb Attikas reicht wohl auch der untere Teil der Basis ohne Hohlkehle bis zum oberen hinauf, ist entweder in der ganzen Höhe schwach eingezogen und horizontal kanneliert oder durch Rundstäbchen und mehrere kleinere Einziehungen (vgl. Bild 33) gegliedert, vielfach auf vier- oder mehrseitige Plinthen gestellt; der Übergang zum Schaft wird wie in Attika und außerdem durch einen schwachen dritten Pfühl hergestellt. Gefällige Gliederung des Säulenfußes ist vor allem beabsichtigt; in Athen findet man die einfachste und geschmackvollste, die (mit einer Fußplatte versehen und vielfach leicht abgeändert) bis tief ins Mittelalter hinein beliebt gewesen ist (vergrößert in Bild 35).



Bild 34.
Ionisch-attische Basis.

Auf der Basis des ionischen Stils erhebt sich die Säule vollkommen lotrecht, wie auch die schwache Neigung der dorischen Zellenwand sich hiernicht wieder findet. Der Schaft unterscheidet sich von dem dorischen durch größere Schlankheit, welche durch geringere Schwellung und Verjüngung, be-

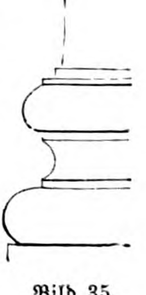


Bild 35.
Ionische Basis.

sonders aber durch kühneres Aufstreben erreicht wird; in der älteren Ordnung verhält sich der untere Durchmesser zur Höhe, einschließlich des Kapitäls, nach Vitruv (4, 6) wie 1 : 6, in Wirklichkeit ist die Höhe meist geringer; dagegen steigt das Verhältnis im ionischen Stile bis auf 1 : 8 oder 10. Die ionischen Kannelüren sind gewöhnlich vierundzwanzig an der Zahl, was bei dorischen Bauten selten vorkommt, und zur Erhöhung der Lichteffekte durch schmale Stege voneinander getrennt und gewöhnlich tiefer ausgehöhlt. Die Stellung der Säulen wird durch die Einrichtung des Frieses nicht beeinflußt; sie stehen alle in gleichen Abständen. Nicht richtig ist, daß die Säulenweiten größer seien als in der dorischen Ordnung (Durm S. 236 und 256).

233. Das ionische Kapitäl (vgl. Bild 33) besteht aus einer Knaufzierde des Säulenschaftes und einem aufgelegten Volutenpolster. Letzteres ist aus dem Sattelholz des asiatischen Holzbaues entstanden; im Steinbau findet sich das sog. Trummholz auch zu zwei seitlich gewendeten, den Deckbalken tragenden Tiergestalten ausgebildet (Persien), besonders aber, mit den spiralförmigen Voluten, als seitlich aufgerolltes Polster (Assyrien, Persien, Cypern, Kleinasien). Das mustergültige attisch-ionische Volutenpolster wird nun in folgender Weise behandelt. Die Voluten unter der viereckigen schüsselförmig ansteigenden Deckplatte sind aus einem besondern Werkstück gefertigt, erhalten durch eine Senkung in der Mitte hier ebenfalls etwas von dem Schwung der Seitenspiralen, so daß dem ganzen Auflager Federkraft und Leben mitgeteilt scheint. Die Ränder, Gänge und Zwischenräume der „Schnecken" sind sorgsam ausgearbeitet und verbunden; die Scheibe (das Auge) in der Mitte der Spirale bleibt flach oder wird mit einer Rosette, endlich mit Metallschmuck verziert. Auch die Einsenkung des Sattels läßt Schmuck zu, ebenso die Zwickel, welche bei der seitlichen Hebung desselben entstehen.

234. Wie die plastische Ausgestaltung, elastische Biegung und gefällige Verzierung des Polsters der entwickelten Kunst angehört, so auch die künstlerische Durchbildung des Säulenhalses. Eine Krönung des Schaftes fehlt ursprünglich ganz; dann tritt der sog. Eierstab unter das Polster. Es ist das ein weiter als die Vorderfläche der Spirale ausladender Viertelstab, auf welchem eiförmige, eingemeißelte oder aufgemalte Blätter, den obern Druck sinnbildend, herabhangen. Die „Eier" sind von einem oblongen Plättchen, mit oder ohne Hohlkehlen (der „Eierschale") eingefaßt und durch Pfeilspitzen (anker- oder schlangenzungenförmig) voneinander getrennt. Dieses Ornament (welches regelrecht auf einem Perlstäbchen ruht) kann am echinusähnlichen Abakus wiederkehren. Weiter findet sich oft am Halse des nach oben sich etwas ausbreitenden Schaftes noch ein mit aufrechtem Blumenschmuck verzierter breiterer Streifen; so am Erechtheion (Bild 2 a und b, S. 32), wo ein Rundstäbchen als Halsring sich oberhalb der Kannelüren hinzieht.

Ebendaselbst sehen wir über dem Eierstab ein mit Flechtwerk umzogenes Rundstäbchen, unter dem Eierstab aber eines dünneres Perlstäbchen.

Die seitliche Ansicht der Voluten (vgl. Bild 2a S. 32) zeigt ein nach den Enden sich verdickendes, weniger ansehnliches Polster, welches meistens doch durch Perlstäbchen, Ranken, Blätter oder Kehlungen Abwechslung bekommt. Da das ionische Kapitäl also zwei verschiedene Ansichten zeigt, so gab man den Ecksäulen nach außen eine doppelte Vorderseite und bog die zusammenstoßenden Schnecken soweit heraus, daß sie sich frei entfalten konnten (Bild 2b, links oben, S. 32). Die Deckplatte folgte den Voluten, nach außen scharf vorspringend, nach innen aber eine rechtwinkliche Ecke bildend, wo nämlich die Voluten der zwei anders geformten Seiten im rechten Winkel aneinander stießen. Später zog man es vor, der ionischen Säule Voluten an allen vier Seiten zu geben (Pompeji).

235. Der Architrav, beiläufig von der Höhe des oberen Säulendurchmessers, stuft sich in drei Teilen ab, welche nach oben je um ein weniges vortreten (vgl. Bild 33 S. 168). Die Dreiteilung macht den Eindruck größerer Leichtigkeit. Darüber ist statt des Bandes mit den Tropfenleistchen ein schönes krönendes Zierglied angebracht. Die Deckenbalken liegen, anders als im dorischen Stil, unmittelbar auf dem Epistyl auf. Der ionische Fries hat das Eigentümliche, daß er ungeteilt ist. Die Bilder sind entweder aus der Platte gemeißelt oder aufgeheftet. Der untere Teil der Hängeplatte löst sich manchmal in die viereckigen „Zahnschnitte" auf (im Holzbau Deckbalkenköpfe); der obere ist unterschnitten. Das Motiv des Eier- und Perlstabes kehrt zwischen den Gliedern wieder. Der ionische Giebel ist höher als der dorische und von einer mit plastischem Blumenschmuck verzierten Rinnleiste überragt. Die Zahnschnitte wiederholen sich, wie die dorischen Mutuli, am Giebel nicht. Figurenschmuck am Giebel, Akroterien usw. waren wohl wie in der dorischen Ordnung.

236. Die Arbeit des Steinmetzen und plastischen Künstlers, z. B. bei den Eierstäben, erweist sich auch dort überaus sorgfältig, wo das Werk sich dem prüfenden Blick leicht entziehen mochte. Bei den Säulentrommeln und den Teilen des Architravs ist, wie bei den dorischen Bauten, Sorge getragen, daß die Stoßflächen nur in schmalen Saumschlägen sich berühren, um genauer anzuschließen. Vitruv verlangt[1], daß von unten nach oben alle Bauteile sich um ein Zwölftel ihrer Höhe vorneigen sollen, damit sie dem Auge desto eher senkrecht erscheinen. „Tatsächlich sind auch die Abplattungen der Architrave nach vorwärts geneigt, ebenso die Vorderflächen der Hängeplatten; für das Vorneigen der übrigen Bauteile, die leider an keinem ionischen Monument mehr am Platze sind, möchte ich nicht einstehen" (Durm).

---

[1] De archit. 3. 13.

Bei dem Bildschmuck des ionischen Frieses, der sich an der Cella dorischer Bauten schön erhalten findet, ist ein enger Zusammenhang der die Stirnwand (so am Theseion) oder den ganzen Bau (so am Parthenon) umsäumenden Bilder wesentlich. Auch am kleinen ionischen Tempel der Nike Apteros sind die dramatisch belebten Friesbilder teilweise wiederhergestellt worden. Große Reliefbilder schmückten auch die am Abhang der steilen Höhe, auf welcher das Tempelchen stand, errichtete Balustrade. Vom Fries des Erechtheions sind gleichfalls Teile erhalten. Der Giebel des ionischen Tempels wird gleichfalls, wie der des dorischen, Bildergruppen aufgenommen haben.

Einen eigenartigen Säulenschmuck stellen lebensgroße Bildreliefs dar. So an den columnae caelatae von Ephesus; die stark vortretenden Gestalten umgeben den unteren Teil des Schaftes über der Basis. Noch weiter ging man in Athen, wo eine leichte Halle an der Südseite des Erechtheions von Mädchengestalten statt der Säulen getragen wird. Diese Koren oder Karyatiden sind wesentlich architektonisch behandelt, stemmen in strammer Haltung den mit einem Kissen bedeckten Kopf gegen die Last, lassen die Arme seitlich herabhangen und setzen das Standbein so fest auf, daß die Falten des Gewandes zum Teil wie Säulenfurchen erscheinen. Anderseits geben ihnen doch das leicht angezogene Spielbein, schöne Verhältnisse und Formen auch plastischen Reiz[1].

237. Gewissermaßen aus Formen des dorischen und des ionischen Stils setzt sich der korinthische zusammen. In der Gesamterscheinung der Säulenstellung ist ein Unterschied von der ionischen bezüglich der Höhe der Basis, des Schaftes und des Kapitäls und bezüglich des Säulenabstandes zwar gering, aber doch ausreichend, um der korinthischen Ordnung das Gepräge einer etwas größeren Schlankheit und Leichtigkeit zu geben. Schon die spätere Zeit (5. und 4. Jahrhundert v. Chr.) bringt es mit sich, daß im ganzen auch mehr Schmuck angewendet wird, weniger in Farben als in plastischen Ornamenten. Das gilt vor allem von dem Gebälk und dem Kapitäl.

Die Gestaltung des letzteren ist neu und prächtig; sie gefiel, in kleinen Abänderungen, nicht nur den Griechen in der Folge am meisten, sondern ebenso den Römern und den Baumeistern der späteren Zeit. Sie verdankt ihre Schönheit der Kelchform und dem Akanthusblatt. Bereits im neuen ägyptischen Reiche (19. Dynastie) kommt ein Kelchkapitäl mit doppeltem Blätterkranz und aufstrebenden Voluten vor (oben Nr 150). Sehr einfach ist noch der doppelte Blätterkranz ohne Voluten am Turm der Winde in Athen (Bild 36 S. 172); vollendet erscheint dagegen die neue Kapitälform am Apollotempel in Milet (Bild 37 S. 172). Es erheben sich in letzterer Form aus einem

---

[1] Unten Tafel 7, und besonders Kunstlehre IV Bild 30, nach S. 194.



Bild 36. Korinthisches Kapitäl. (Turm der Winde zu Athen.)



Bild 37. Korinthisches Kapitäl. (Apollotempel zu Milet.)

unteren Kranze von acht plastisch herausgearbeiteten Blättern weitere acht, die hoch hinaufreichen; zwischen diesen wachsen Stengel empor, von denen zwei kleinere nach der Mitte zu zwei Spiralen unterhalb einer Palmette bilden, zwei andere höhere aber mit Spiralen, die verhältnismäßig nicht so groß wie die ionischen Voluten, die Ecken der vortretenden Deckplatte zu tragen scheinen. Diese ist viereckig und an den vier Seiten gern etwas geschweift, bei echinusartigem Profil. Die Griechen taten einen glücklichen Griff in der Wahl des einheimischen, zackigen Akanthusblattes (in Bild 36 sehen wir es noch mit dem schlanken Schilfblatt verbunden). Das korinthische Kapitäl zeigt, wie das dorische, auf allen vier Seiten die gleiche Ansicht. Bevor es herrschend wurde, hatte seine Grundform sich längst in und außer griechischem Gebiete annähernd ausgebildet und das Akanthusblatt bereits mehrfache Verwendung zu ornamentalen Zwecken gefunden.

Vom Friese der korinthischen Ordnung ist zu bemerken, daß er bisweilen konvex oder karniesartig geschweift vorkommt. Wichtig ist noch der Umstand, daß[1] zu den ionischen Zahnschnitten, nur durch den Eierstab getrennt, unter der Hängeplatte sich öfter nach dorischer Weise Tropfen am Epistyl und Tragsteine einschieben. „Diese waren mäßig starke, wagrechte, vorkragende Balkenköpfe, die der Höhe nach zweimal abgeplattet und am oberen Rande mit Echinusleisten eingefaßt waren, oder schmucklose Konsolen, oder reich verzierte Voluten-Konsolen. In vielen Fällen sind die sämtlichen Glieder des Hauptgesimses, als Hängeplatte, Sima, Zwischenglieder, über und über mit skulptierten Ornamenten besetzt, den Reichtum der Basen, Kapitäle und des Frieses fortsetzend und abschließend" (Durm).

238. Aus Bruchstücken, welche in der Troas und auf Lesbos entdeckt wurden, hat man geglaubt ein neues, äolisches Kapitäl zusammensetzen zu müssen. Es würde aus zwei großen Voluten bestehen, die sich nicht aus einem horizontalen Polster entwickeln, sondern aus zwei parallel nebeneinander stehenden Stengeln; darunter befände sich ein mit Blättern geschmückter Wulst und unter diesem als selbständiges, ansehnliches Glied eine tief herabfallende

[1] Vgl. Vitruv., De archit. 4, 2.

dichte Blätterreihe. Nach Koldeweys Wiederherstellung ist die zugehörige Säule ohne Basis, glatt und stark verjüngt. Von den alten Schriftstellern wird diese Spielart der ionischen Säule nicht erwähnt.

* * *

239. Nachdem wir die kennzeichnenden Eigenschaften der Säulenordnungen nebeneinander gestellt haben, knüpfen wir wieder an den Anfang des Kapitels an, um das Gesamtbild der griechischen Baukunst zu zeichnen und ein genau begründetes Urteil zu vermitteln. Den Charakter, den Stil, die wesentliche Einheit der griechischen Tempelbauten kann man in dem Säulenbau überhaupt oder in den einzelnen Säulenordnungen erkennen. Beides hat seine Berechtigung. Um von den Säulenordnungen auszugehen, so läßt sich nicht leugnen, daß die dorische Säule mit dem zu ihr gehörigen Gebälk das bauliche Ganze in seiner äußeren Erscheinung deutlich genug charakterisiert; nicht minder tut dies nach einer andern Richtung die ionische und endlich die korinthische Bauweise; von der fast nur im Tempel zu Neandria (Troas) vertretenen äolischen ist vorläufig ganz abzusehen. Freilich scheinen die Griechen erst in später Zeit die drei bekanntesten Stilarten ausdrücklich voneinander unterschieden zu haben[1]. Doch lag es in der Natur der Sache begründet, daß die altnationale Kunstweise jedem Betrachter erheblich anders erschien als die späteren, und aus denselben Gründen wie diejenige griechische Tonart, welche Plato die eigentlich hellenische nennt, als „dorisch" bezeichnet wurde. Der bewußte Gegensatz der „ionischen" ergab sich um so eher, als diese sicher von Kleinasien, wo die Jonier wohnten, ausging und offenbar auch einen leichteren, gefälligeren Charakter aufwies. Wenn übrigens in der Kunst von einem dorischen und einem ionischen Charakter die Rede ist, so darf nicht an die spätere Zeit gedacht werden, in welcher bekanntlich die charakteristischen Unterschiede der Stämme sich mehr und mehr verwischten.

240. Wie sich die späteren Griechen unter dem ästhetischen Gesichtspunkte die Stilunterschiede zurechtlegten, stellt uns Vitruv, welcher die Schultradition der Griechen wiedergibt, in anmutiger Bildform vor Augen. Er sagt, es hätten zuerst die nach Kleinasien ausgewanderten Jonier, aber noch gemäß der in der früheren Heimat üblichen kunstlosen Weise, dem Apollo ein Zentralheiligtum im dorischen Stil erbaut. In den Verhältnissen der Säule hätten sie die schöne Mannesgestalt sich zum Muster genommen und darum die Höhe auf die sechsfache Länge des Fußes bezw. des unteren Säulendurchmessers berechnet; die Verhältnisse des dorischen Baues erinnerten daher an die mit gedrungener Kraft gepaarte Schönheit der männlichen Gestalt. Später hätten dieselben Jonier der Göttin Diana einen Tempel nach den

[1] Pausanias 8, 45, 5 und etwas unbestimmter 6, 24, 2. 5.

Verhältnissen der weiblichen Gestalt errichtet, daher der Säule die achtfache Höhe des Durchmessers gegeben; das Fruchtornament („Eierstab") auf dem wellenförmigen Gliede des Knaufes erinnere an das künstliche Haargeflecht, die Voluten an herabhangende Locken, die Schaftriefung an die Falten des Kleides. Der verfeinerte Kunstgeschmack habe jedoch in der Folge für beide Stile eine größere Schlankheit vorgezogen. Das korinthische Kapitäl habe folgenden Ursprung. Auf dem Grabe einer Jungfrau sei von ihrer Amme ein Körbchen mit den Lieblingssachen der Verstorbenen niedergesetzt und, von einem Ziegel überdeckt, so lange zurückgelassen worden, bis sich an demselben eine Akanthospflanze (Bärenklau) emporrankte. Von diesem Körbchen habe nun der Baumeister das Muster zum korinthischen Kapitäl entlehnt; eine noch größere Schlankheit und ein gesteigerter Schmuck gäben tatsächlich der korinthischen Säule die Schönheit einer Jungfrau[1]. Die unter diesen Bildern veranschaulichte Wahrheit ist unbestreitbar. Die dorische Säule hat in ihrer gedrungenen Gestalt, in dem entschiedenen Ausdruck der konstruktiven Aufgabe und dem sparsamen Schmucke etwas männlich Ernstes und Würdiges; dazu paßt der meist ungeteilte Architrav und die energische Gliederung des Frieses. Der uralte dorische Stil schien auch am wenigsten von der Mode päterer Zeiten beeinflußt und schon darum für Tempelbauten angemessener. So war er denn wirklich auch in der weitaus größeren Zahl der Denkmäler vertreten, machte die reichste Entwicklung durch und verlor erst im vierten Jahrhundert die führende Rolle, obschon er sich auch dann noch immer lebenskräftig erwies.

Man muß nicht meinen, daß die drei Bauweisen von den Griechen immer scharf gesondert worden wären; die Vermengung derselben ist keineswegs erst den Römern zuzutrauen. Vom korinthischen Kapitäl gesteht Vitruv (4, 1, 3), daß dieser einzelne Bauteil im Grunde allein den korinthischen Stil kennzeichne, der im übrigen eine bloße Mischung aus den beiden älteren sei. Daß noch verschiedene andere Spielarten in den Kapitälen zur Anwendung kamen, sagt er ebenfalls (4, 1, 12). Die vorhandenen Denkmäler bestätigen die Stilmischung. „Dorisches und Ionisches weisen viele Bauten zugleich auf, wie die Propyläen, der Parthenon, das Theseion, der delphische Tempel, die Stoa des Attalus und sizilische Denkmäler" (Sittl). Die Cellawand des Parthenons hat in der Tat einen fortlaufenden ionischen Fries, unter dem aber die dorische Tropfenleiste stehen geblieben ist. In den Propyläen, einem ebenfalls der Blütezeit angehörigen Bauwerk, wird die innere Decke von ionischen Säulen getragen. Im Tempel von Phigaleia aus derselben Periode finden sich alle drei Stile nebeneinander: die Hauptformen sind dorisch, im Innern aber stehen auch ionische Halbsäulen und eine korinthische Säule. Selbst Pfeiler wurden zuweilen verwendet. Die genannten Halbsäulen sind aus Pilastern herausgebildet; Pfeiler und Halbsäulen verbanden sich am Grabmal von Mylassa. Der ganze dorische Stil ist außerdem in beständiger Entwicklung zu freieren Formen, so daß er die Säulenschäfte später den ionischen beinahe gleich gestaltet.

---

[1] Vitruv 4, 1, 5 ff.

241. Doch bei allemdem bleibt die wesentliche Stileinheit der griechischen Säulenstellungen, mit Einschluß des zugehörigen Gebälks, durchaus gewahrt. Zunächst gestaltet also dieses einheitliche Formprinzip den äußeren Umgang des Tempels zu einem architektonischen Kunstwerk. Es wird aber auch auf das Äußere und Innere der Zelle selbst übertragen und dadurch eine ästhetische Einheit hergestellt. Der Bilderfries zieht sich bisweilen auf die Zellenwand (aber nur der Schmalseiten) zurück; so im Zeustempel zu Olympia und sonst öfter. Auch innerhalb der Zelle waren im milesischen Apollotempel zwischen den Kapitälen der Wandpilaster Friesbilder angebracht. Die Säulen der Zelle entsprechen natürlich ebenfalls der äußeren Säulenhalle. Bei größeren Tempeln faßten zwei Reihen den Mittelraum der Zelle ein, und schon der Eingang befand sich bei den Antentempeln zwischen zwei Säulen der Vorhalle, bei dem Prostylos in einer Säulenreihe, welche sich der ganzen Vorhalle entlang hinzog. Durch diese Vermittlung wurden die Säulen des Umgangs mit denen der inneren Zelle schön verbunden.

242. Wo Pfeiler zur Anwendung kamen, waren auch diese nach Art der Säulen behandelt: Fußglied, Schaft (doch ohne Riefen), Kapitäl, Verjüngung. Das gilt insbesondere von den nie fehlenden Stirnpfeilern der Mauerenden an der Seite des Eingangs, sei es daß die Zellenmauer weit vortritt, wie bei den Antentempeln, wo dann die Mauerstirnen (Anten, παραστάδες) zwei Säulen zwischen sich nehmen, sei es daß die Mauer nur kurze Vorsprünge hat, um für eine besondere Säulenreihe Platz zu lassen (am Parthenon). Anten sind, wie auch gelegentlich andere Pfeiler oder Halbpfeiler (oder Halbsäulen), allen drei Stilen gemein. Die drei Teile der Anten sind natürlich nicht völlig denen der Säulen gleich, da Mauerstirnen als solche nicht nur einfacher, sondern auch etwas verschieden stilisiert werden müssen. Der Schaft zeigt bloß die feinen Lagenfugen der Quader und läßt nur im korinthischen Stile noch eine erhöhte Umrahmung zu. Der Fuß erscheint im dorischen Stil meist nur als vortretende unterste Plattenschicht, später als einfach gegliederte Basis. In demselben besteht auch das Kapitäl gewöhnlich aus einer vortretenden Schicht mit überfallenden Blättern als Schmuck und einem Abakus; später kommen untergelegte Plättchen und Karniesgliederung hinzu. Im ionischen Stile bildet ein wellenförmiges Glied mit Eierstabverzierung und untergelegtem Astragal das Kapitäl; die Voluten als Vertreter der ursprünglichen Sattelhölzer mußten wegbleiben. Nur in der korinthischen Bauart werden die Kapitäle mit Voluten versehen und die Gliederungen der Basis möglichst denen der Säulen gleich gestaltet.

243. Endlich finden wir an den Zellenwänden eine an die Säulen erinnernde Gliederung wieder. Sie haben unten ihre Basis und oben ein krönendes Gesims. Die dorische Basis bestand aus einer oder zwei Plinthen oder aus Plinthe, Karnies und Plättchen, worüber dann eine ziemlich hohe

Doppelplattenschicht gelegt wurde, bevor die regelmäßige Schichtung begann. Die Bekrönung setzte sich zusammen aus einem Mäanderband (Architrav) und einem Karnies darüber. War die Vorhalle ganz oder halb offen, d. h. mit Säulen ausgestellt, so übertrug man auf diese möglichst auch die Krönung der äußeren Säulenstellung. Oberhalb des nun zurückgeschobenen Eingangs fand dann die eigentliche Wandbekrönung ihren Platz. Im ionischen und im korinthischen Stile ahmte man die Profilierung der Säulenbasis und das Antenkapitäl auch bei der Wand nach.

244. Die in regelmäßiger Quaderschichtung ohne Mörtel, aber in sorgfältigem Eisenverband aufgebauten Mauern wurden fein gefugt, was dadurch leichter erreicht wurde, daß man die Stoß- und Lagerflächen sich nur in einem Saume berühren ließ (vgl. oben Nr 228). Im dorischen Stile waren die Mauern wie die Säulen (und die Anten) leicht nach innen geneigt (vgl. a. a. O.), in den andern Stilen standen sie lotrecht wie die Säulen. Eine Belebung der Wand auf der Innen- und Außenseite durch Pilaster, auch wohl durch einen Mäanderstreifen in einer gewissen Höhe ist an mehreren Tempeln nachgewiesen worden. Man mag darin eine Verwandtschaft mit der Kannelierung oder dem Figurenschmuck der Säulen finden.

245. Auch der ganze Bau hat seinen Sockel und seine Bekrönung. Der Unterbau erhob sich in mehreren Stufen (bei sorgfältigster Fugung der nur in Saumstreifen auf einander gelegten Quader) über dem roheren Fundamentgemäuer. Der Stufen waren in Asien und Sizilien ziemlich viele (bis zu 6; am Artemision zu Ephesus sogar 10), die an die uralten Terrassentempel zu erinnern scheinen; in Attika meistens 3, was zur Symbolik ausreichend und dem Auge in keiner Weise lästig ist.

Das flache Satteldach (das im Griechischen von ausgebreiteten Adlerflügeln den Namen Aetoma hatte) legte sich über Zelle und Umgang und faßte beide zu einer Einheit zusammen. Der Dachstuhl war aus Holz (Sparren, Pfetten und Verschalung) gebildet, weshalb uns davon keine Reste übrig geblieben sind. Schon vor den Perserkriegen begann man gesägte Marmorziegel zur Bedeckung anzuwenden; zuvor deckte man mit Tonziegeln und in ältester Zeit mit Strohlehm. Die Stoßfugen der Planziegel wurden mit gewölbten Deckziegeln belegt; als Schluß der letzteren oder bloß zum Zierat wurden der Traufline entlang in Zwischenräumen scheibenartige, verzierte Platten (Antefixe) vorgesetzt. Die Firstlinie war ebenfalls mit Hohlziegeln bedeckt und diese mit einer Reihe aufgerichteter Palmetten geschmückt. Mit den Akroterien der Giebelecken entsprechen sie etwa dem Kapitälschmuck der Säulen; man kann die Sima (Rinnleiste über dem Giebelgesims) dazu rechnen; an den Langseiten lief das Wasser meist einfach zur Erde ab. Am Tempel zu Olympia standen nach Pausanias (5, 10, 4) auf den Giebelecken zu beiden Seiten vergoldete Preisgefäße und in der

Mitte die goldene Statue der Siegesgöttin; nimmt man dazu den prächtigen Giebelschmuck, so war der Tempelbau nach oben sehr würdig abgeschlossen — soviel möglich im Stil der Säule und auch in äußerer Verbindung von Zelle und Säulenhalle.

246. Inwendig waren die Zelle und der Umgang mit Platten oder Balken und Platten flach gedeckt. Die Platten waren mit quadratischen oder rautenförmigen Vertiefungen oder Öffnungen versehen, welch letztere mit kleineren Deckplatten (Kalymmatien) geschlossen wurden. Diese Kassetten- oder Kalymmatiendecke hatte ihr Vorbild schon in den ausgemeißelten Decken ägyptischer Grotten. „Das unter den Balken des Umgangs über dem Thrinkos (Fries) und über der Cellawand hinlaufende Gesimse war auf seiner lotrechten Fläche mit einem reichen, aufgemalten Mäander-Schema, das krönende Glied mit überfallenden Blättern, der Karnies mit Herzlaub geziert. Die Balken haben an den Echinosleisten am oberen Teil der Seitenflächen Blattornamente; auf der unteren Fläche waren sie wohl mit aufgemaltem Bandgeflechte verziert" (Durm).

Die erwähnte Bedeckung des Umgangs war aus Stein, die der Zelle jedenfalls aus Holz, da uns keine Reste erhalten sind und von sehr vielen Tempelbränden berichtet wird. Die Spannweite des Mittelschiffs der Tempel war nicht so groß, daß die Eindeckung mit Stein dadurch gehindert worden wäre; wahrscheinlich wollte man die inneren Räume zimmerartiger und minder monumental gestalten. „Bekleidungen mittels Terrakotten, welche die Balken kastenartig von drei Seiten umgaben und in reichem Farbenschmuck prangten, und deren Unterflächen mit Bandverschlingungen geziert waren, Bekleidungen mit Edelmetallblechen und Malereien mögen die Wirkung des Prächtigen bei diesen Zierdecken hervorgerufen haben. Pausanias erwähnt in Athen Kapellen mit vergoldeten Decken, mit Alabaster und Gemälden geschmückt; Holzbalken und Kalymmatien werden in der Diadochenzeit ganz vergoldet, mit Elfenbein und musivischer Arbeit ausgeziert" (Durm). Die Verzierungen schlossen sich dem Charakter des Baustils an.

Werfen wir noch einen Blick auf den Fußboden, so bestand dieser meist in einem einfachen Plattenbelag aus Kalkstein oder Marmor; doch war in der Vorhalle zu Olympia ein schönes Mosaik hergestellt; stuckierte Fußböden wurden bisweilen gefärbt.

247. Aus dem Gesagten läßt sich ersehen, wie die Stileinheit in den verschiedenen Teilen des griechischen Tempels durchgeführt war; sie besteht in dem herrschenden Prinzip des Säulenbaues und der folgerichtigen Anwendung der bei den verschiedenen Säulenordnungen beliebten, höchst angemessenen und gefälligen Haupt- und Nebenformen mit deren plastischen und farbigen Verzierungen. Der Säulenbau hat in solcher Ausgestaltung einen hohen Reiz. Die immer verhältnismäßig leichten und für die Licht-

wirkungen so günstigen runden Formen laden von selbst zu gefälliger Ausgestaltung und Verzierung ein. Wenn es ferner zur Aufgabe der Baukunst gehört, das Wachstum und den Schmuck organischer Gebilde entfernt nachzuahmen, so führt wiederum die Säule am ersten auf diesen Weg. Es ist nicht einmal ein bloßes Spiel der Einbildung, wenn Vitruv uns lehrt, man habe für die Gestalt und für die Verzierung der verschiedenen Säulen die Menschengestalt, bald des Mannes, bald des Weibes, bald der Jungfrau, zum Vorbild genommen; im vollsten Ernste spricht er den Verhältnissen des menschlichen Körpers die Vorbildlichkeit für alle edlen Verhältnisse zu (3, 1, 1 ff). Näher lag es freilich im Beginn der Kunstentwicklung, wenigstens für die Baukunst, den Baumstamm zunächst als wirkliche Stütze und dann weiter als Vorbild für die Steinsäule zu benutzen. Den Schein der organischen Entwicklung des Bauwerks, also einen guten Teil seiner Schönheit, erzielte man so ohne Mühe.

Das Säulengebälk gestaltet sich ebenfalls wie von selbst leicht und anmutig, solange man an dem Horizontalbau von geringen Dimensionen festhält. Hiermit ist freilich auch eine Grenze für den Säulenbau gesetzt, welche die Griechen tatsächlich nicht überschritten haben. Den vertikalen Gewölbebau, der sich seiner Schwere wegen auf die Dauer nicht mit den schlanken Säulen vertragen will, haben die Griechen für Oberbauten erst etwa im letzten Jahrhundert v. Chr., wohl unter römischem Einfluß, versucht. Das Tonnengewölbe im Eingang der olympischen Rennbahn wurde um 100 v. Chr. gebaut. Man hielt sich immer noch vorwiegend an den Säulen- und Balkenbau nach dorischer oder ionischer Weise, obwohl diese Formen ziemlich abgelebt waren und gerade jetzt dem korinthischen Zierstil das Feld zu räumen begannen.

Man kann nicht leugnen, daß gewisse hohe Aufgaben der Baukunst ebendarum für die Griechen unlösbar wurden. Sie fühlten dies selbst weniger, weil sie in bescheidenen Verhältnissen lebten; dagegen konnten die Römer bei aller Bewunderung für ihre Lehrer, die Hellenen, nicht umhin, zur Lösung monumentaler Aufgaben im vollsten Sinne des Wortes den etruskischen Bogen- und Gewölbebau zu verwenden. Sie leisteten damit der ganzen abendländischen Kunst einen wesentlichen Dienst.

248. Die griechischen Bauten nehmen sich wirklich im Vergleich mit denen späterer Zeiten etwas zwerghaft aus. Daß die Hellenen in erster Linie die schönen Formen und Verhältnisse ausbildeten und die Phantastik orientalischer Symbolik weit von sich wiesen, ist ja gewiß ihr großes Verdienst. Man kann vielleicht auch sagen, sie hatten ein für allemal nicht den Willen, mehr durch Kühnheit als durch Schönheit, mehr durch Masse als durch Maß, mehr durch Prachtentfaltung im großen als durch Vollendung im kleinen zu wirken. Außerdem war die Anforderung an Ge-

räumigkeit für praktische Zwecke unbedeutend, weil der Tempel nicht als Versammlungsort diente, und auch für politische Zwecke ein Bedürfnis großer geschlossener Räume, zumal unter dem heiteren südlichen Himmel, sich viel weniger fühlbar machte. Übrigens waren Kopfzahl und materielle Mittel des Volkes gar nicht bedeuteud. Daniel schätzt in seiner Geographie [1] die Bevölkerung der Stadt Athen in ihrer Blütezeit auf etwa 150 000, Böckh [2] auf 180 000. Von dieser Zahl waren aber nur etwa ein Fünftel Bürger, also 36 000, Weiber und Kinder eingerechnet. Die gesamten Einkünfte des attischen Staates betrugen nach Böckh [3] etwa 1800 Talente; nun kostete aber der von Perikles erbaute Parthenon allein vielleicht 1000 Talente [4]. Zu der Kostspieligkeit des Materials, nämlich des pentelischen Marmors, kamen ja die überaus hohen Kosten der plastischen und malerischen Ausschmückung; befanden sich doch am Parthenon in den Metopen 92 Reliefs; der 3′ hohe Fries um die Tempelwände aber hatte eine Länge von 520′; an den Giebeln wurden jene stattlichen Gruppenbilder in vollrunden Figuren angebracht, und beim Athenebild verwendete man nach Duncker 2 640 000 Mark (40 Talente) Goldes allein für Gewandung, Helm, Schild und das übrige Beiwerk. Wenn nun auch die Perserbeute viel Reichtum nach Athen gebracht hatte, so kann man doch nur staunen, daß Perikles in kurzer Zeit außer dem Parthenon noch eine Reihe anderer Bauten errichten, um- oder ausbauen konnte. Es ist aber jedenfalls einleuchtend, daß ein Aufwand, wie er ihn machte, für gewöhnlich unmöglich war.

249. Genug, tatsächlich halten sich die griechischen Tempel — von den Profanbauten der vorrömischen Zeit ist wenig zu sagen — in recht bescheidenen Verhältnissen nach Länge, Breite und Höhe. Ein paar Riesentempel zu Selinus und Akragas blieben unvollendet; außerdem hatten eine außerordentliche Größe die Wallfahrtstempel und die Tempel des Apollo und der Artemis zu Milet. Von dem Wallfahrtstempel oder Telesterion in Eleusis besitzen wir einige Kenntnis: es war ein fast quadratischer, durch Säulenreihen vielfach geteilter Raum; der Innenwand entlang erhob sich ein Stufenbau. Sechs Eingänge führten in diesen großen Schauraum. Er maß mehr als fünfzig Meter im Geviert. Der Apollotempel zu Milet war nach Kuhn 100 m lang, 55 m breit, 33,5 m hoch; in der Länge und Breite sind aber die beiden umgebenden Säulenhallen eingerechnet! Auch der Artemistempel hatte ähnliche Maße. Strabo sagt [5], dieser größte aller Tempel sei wegen seiner Spannweite unbedacht geblieben. Die Maße des Kölner Domes sind 135 : 45 : 45 m.

---

[1] II[5] 96. [2] Staatshaush. der Athener I 37 ff. [3] S. 465 f.
[4] Duncker, Geschichte des Altertums [9] 159 254.
[5] Geogr. 14, 5.

Die berühmtesten Tempel des eigentlichen Hellas sind der Parthenon, der Zeustempel von Olympia und das Erechtheion. Die Maße derselben sind:

Parthenon 70 : 31 : 19; Olymp. Zeustempel 64 : 28 : 16 (ungefähr, von der Oberstufe des Unterbaus gerechnet[1]; Erechtheion im Mittelbau (von keiner Halle umgeben) 20 : 11 : ? (die Säulen hatten nur 7 m, in Olympia über 10 m Höhe).

Wie beschränkt vollends der Innenraum für Besucher war, geht daraus hervor, daß man in Olympia schon bei der zweiten Säule innerhalb der Zelle durch eine blau angestrichene Schrankenwand, die etwa zwei Drittel der ganzen Zelle absperrte, aufgehalten wurde. Nur von Emporen, wie solche auch bei andern Tempeln wohl vorkamen, konnte man dem Zeusbilde näher treten. So schreibt Pausanias (5, 11, 4 f), und die Ausgrabungen haben es bestätigt. Dem Volke blieb demnach, wie Durm sagt, ein Raum von zirka $6^1/_2 \times 9^1/_2$ m = rund 62 qm, ein Flächenraum, der einem großen Wohnzimmer eines modernen Hauses entspricht. Im Parthenon blieben unter ähnlichen Voraussetzungen, d. h. daß zwei Drittel der Zelle für das Bild, Altäre u. dgl. in Anspruch genommen wurden, noch 85 qm übrig. Schon daraus ist klar, wie wenig für gewöhnlich der Tempel als Versammlungsort gedacht war.

250. Aber auch die Wirkung aufs Auge war bei der Zelle nicht großartig. Ganz richtig sagt Hübsch (Architektur und ihr Verhältnis zur Malerei und Skulptur): „Als architektonisch bedeutsam kann uns das Innere selbst des großen Parthenons zu Athen, das wir mit einiger Sicherheit in Gedanken restaurieren können, nicht gelten. Welch geringen architektonischen Eindruck würde es uns machen, wenn wir nach dem Anblick einer 90′ breiten Front, zwischen großartigen äußeren Portiken von 32′ hohen Säulen hindurchschreitend, einen nur 30′ breiten inneren Raum erblickten, mit einem nur 11′ breiten Umgang, der umstellt wäre mit kaum 5′ weit voneinander entfernten und nur 19′ hohen, durch einen Architrav verbundenen Säulen, worauf unmittelbar eine zweite Stellung von nur 12′ hohen Säulen, die Decke des Umgangs zu tragen, stünde! Und diese schon an sich kleine Architektur müssen wir uns nochmals verkleinert denken durch ein darin stehendes überkolossales, 36′ hohes Götterbild, dessen Haupt über das oberste Gebälk weit hinausragte, dessen ausgestreckte Hände kaum in dem Mittelraum Platz hatten und dessen Arme dicker waren als die oberen Säulen.“ Dieses Mißverhältnis beobachteten schon die Alten[2]. Wir wissen jetzt obendrein, daß Pausanias recht hatte, wenn er von der Scheidewand erzählte, die zwei Drittel des Innenraumes dem freien Blicke (zu einem großen Teile) versperrte. Sicherlich, die Griechen haben einen großartigen Eindruck der

[1] E. Bötticher, Olympia 249. [2] Strabo 8, 30.

inneren Zelle nicht beabsichtigt, sonst hätten sie wenigstens an dem Orte der Nationalspiele ganz anders darauf hingearbeitet. Ihre Architektur ist die ausgesprochenste Außenarchitektur: zunächst stellten sie die Umgebung des Tempelhauses, den Säulenumgang und etwa die äußere Zellenwand unter dem Umgang prächtig her, dann drang allerdings die äußere Schönheit, soweit es die Ehre des Gottes und die Einheit des Bauprinzips zu fordern schien, in das Innere des Gotteshauses ein. Aber hohe Forderungen stellte die ganz äußerliche Religion der Hellenen hier nicht. Sie gebot, die Götter zu ehren, nicht aber, in ein näheres Verhältnis zu denselben zu treten. Man ging selten in das Heilige des Tempels, d. h. über die Vorhalle hinaus. Der Brandopferaltar mußte naturgemäß draußen stehen, wahrscheinlich, wie der Zeusaltar in Olympia, ohne alle äußere Beziehung zum Tempel. Die Gebete wurden großenteils beim Opfer gesprochen; sonst betete etwa der einzelne am Eingang des Tempels, legte unblutige Opfer und Geschenke auf den dafür bestimmten Tisch, wenn sie der Priester nicht persönlich in Empfang nahm. Aber eine Kultstätte war die Zelle ebensowenig wie ein Versammlungsort. Sie war nichts als das würdige Haus des Gottes und ein prächtiges Museum zur Aufbewahrung der Opfergaben; das letztere ist aus vielen Stellen des Pausanias zu entnehmen. Ein entsprechender Wand- und Deckenschmuck kam dazu. Auch innere Bilderfriese haben wir schon erwähnt. Sie sind eine Übertragung vom Außenbau ins Innere, daher hier mehr als Ausnahme verwendet. Von dem Farbenschmuck der Zelle kann man noch am ersten sagen, er gehöre ihr zu eigen. Allein es ist zu bedenken, daß sich nur im Innern völlig geschützte Wände boten. Das Prinzip des Farbenschmucks galt ebensowohl für die Außenseite des Baues, so daß man mit Recht sagen darf, es sei auch dies von da auf die Innenräume übertragen worden. Wir kommen damit auf die Polychromie der griechischen Baukunst zu sprechen, ohne die sie nicht würdig vorgestellt werden kann. Da aber der plastische Schmuck mit Giebel- und Friesfiguren eine noch größere Bedeutung für die richtige Beurteilung hat und teilweise die Voraussetzung des Farbenschmuckes ist, so müssen wir beiden Schwesterkünsten der Baukunst, der Bildnerei und der Malerei, an dieser Stelle eine genauere Betrachtung widmen.

* * *

251. Das Giebeldreieck, welches ohne struktive Aufgabe war, bot sich für den herrlichsten Schmuck des griechischen Tempels, nämlich die plastischen Götter- und Heroenfiguren, als erhabenen Träger dar.

„In Tegea war in dem einen Giebelfelde die kaledonische Jagd, in dem andern der Kampf des Achilleus mit Telephos dargestellt. In Theben waren am Herakleion die Giebelfelder mit Werken des Praxiteles, die Arbeiten des Herakles darstellend,

ausgefüllt. In Delphi standen Artemis, Leto, Apollo und die Musen im Giebel; Dionysos mit den Thyiaden schmückten das rückseitige Feld. In Ägina waren es Kampfesszenen aus dem trojanischen Kriege — Pallas schützt den Leib des Patroklos. Immer sehen wir die Gottheit stehend als Hauptfigur in dem dreieckigen Felde prangen. Die Komposition mußte sich dieser Form anbequemen, was stets mit ausgezeichnetem Geschick ausgeführt wurde. Die der Mittelfigur zunächst stehenden Gestalten erscheinen in ähnlicher Stellung wie diese, oft schon etwas gebückt; dann kommen sitzende oder knieende Figuren, zuletzt liegende, stets in Lage und Stellung der Form des ansteigenden Giebelgesimses folgend. Nur durch diese Abstufungen in Haltung und Bewegung konnte das Feld mit unter sich gleich großen Figuren ausgefüllt werden. Am Tempel auf Ägina stand, genau in der Mitte, die mit der Lanze bewaffnete Pallas; rechts und links von ihr ausschreitende, gespreizt dastehende, Speere werfende Krieger; die Lücken am Boden füllen der gefallene Patroklos und ein sich nach ihm bückender Troer; dann folgt ein knieender Bogenschütze und hinter diesem ein knieender, vorgebeugter Speerwerfer; die Ecken füllen liegende Verwundete" (Durm).

Der Ostgiebel des Parthenon zeigt im Bilde die Geburt der Athene. Hier thront Zeus in der Mitte und schaut nach rechts auf Athene, die soeben bewaffnet seinem Haupte entstiegen ist, nachdem Hephästos (oder Prometheus), der hinter ihr steht, den erlösenden Schlag auf das Zeushaupt getan hat. Die Göttin des Sieges fliegt glückverkündend vorbei. Bezüglich der übrigen Gestalten sagt Wörmann:

„Die Erklärungen schwanken zwischen Göttlichem und Menschlichem, zwischen Ersonnenem und Geschichtlichem hin und her. Die einen sehen in diesen Gestalten Natur- und Lokal-Personifikationen, die sich zu mächtigen, poesiedurchtränkten Bildern anthropomorphischer Landschaftsplastik zusammenschließen; die andern erkennen in den Nebenfiguren des Ostgiebels die Götter des Olymps. Sicher ist nur, daß in den äußersten Ecken links Helios, der Sonnengott, mit feurigen Rossen dem Meere entsteigt, rechts Selene oder Nyx, die Göttin der Nacht, mit müden Rossen hinabtaucht ins Weltmeer."

Mit der Geburt der großen Landesgöttin steigt also der lichte Tag der Kultur und des Glückes auf, indes die Nacht der Barbarei entflieht.

Gegen diese einheitliche und hochbedeutsame Darstellung tritt die der Metopentafeln weit zurück. Die Zerreißung des Stoffes war mit der Unterbrechung des Raumes gegeben, und die Einzelkämpfe auf eng begrenztem Raume mußten die erwünschte Mannigfaltigkeit vermissen lassen. Die noch vorhandenen Bilder sind arg verstümmelt. Auf der Nord- und Südseite sah man die Kämpfe der Centauren und Lapithen, auf der Westfront eine Amazonenschlacht, endlich an der Vorderseite die Gigantomachie.

Im Giebel der Westseite befand sich wieder eine bedeutendere Gruppe, die sich auch einigermaßen herstellen läßt (vgl. Tafel 6). Ist in den Metopen nur im allgemeinen der Sieg des guten Prinzips, der Weisheit und Tugend, über Roheit und Wildheit geschildert, so erscheint in der zweiten Giebelgruppe Athene selbst als Siegerin. Sie wird Poseidon gegenübergestellt, mit

dem sie um den Vorrang hadert und obsiegt. Beiderseits der Mitte stehen die Götter vor ihren Zwiegespannen. Sie haben ihre Wunder gewirkt, nämlich Poseidon vor seinen Füßen den Salzquell entspringen, Athene den Ölbaum, Athens Wahrzeichen, aufsprießen lassen. Vermutlich nahm der stattliche Baum genau die Mitte ein und verkündete den Sieg der Athene.

252. Um den Bilderschmuck zu vervollständigen, müssen wir noch den Fries der Zellenwand unter dem Umgang betrachten. An allen vier Seiten läuft hier ein ungeteilter, mit bemaltem Gesims gekrönter Fries, der nur durch die unter demselben angebrachten Tropfenplättchen an die Triglyphen erinnert. Da ist also eine zusammenhängende Reliefdarstellung ermöglicht. Dieselbe kann in der That als Muster für alle ähnlichen künstlerischen Arbeiten gelten. Sie zeichnet sich durch Natürlichkeit, Lebendigkeit und reichen Wechsel aus. Farben- und Bronzeschmuck ist längst abgefallen. Etwa die Hälfte der Bilder befindet sich an Ort und Stelle, von der andern Hälfte (im Britischen Museum) erleichtern die Aufnahmen Carreys noch die regelrechte Auffassung. Über den sowohl patriotisch bedeutsamen als für eine fortlaufende Darstellung vorzüglich geeigneten Gegenstand ist man im allgemeinen einig: es ist der große Festzug an den Panathenäen zu dem Heiligtum der Stadtgöttin, sei es um vor dem Tempel ein Opfer darzubringen, sei es um das Weihegeschenk des Peplos zu übergeben. Von der Westfassade, dem Haupteingang gegenüber, oder richtiger, von der Südwestecke aus bewegt sich der Zug beiderseits zur Ostseite, also zum Tempeltore hin. Auf der Nord- und Südseite folgen sich ähnliche, aber keineswegs gleiche Gruppen. Hier macht man erst Vorbereitungen, dort ist der Zug der Reiter in lebhafter Bewegung, weiter nach vorn ziehen die Wagen und ihnen voraus die Fußgänger. Rosse und Wagen waren der Stolz der Athener; die Künstler sind hier erfinderisch und unerschöpflich, um die muntern Tiere bald in dieser, bald in jener Stellung, hinter- und nebeneinander, die jugendlichen Reiter in ihrer natürlichen Schönheit, in wechselnder Tracht und Haltung, und alle die Wagenkünste zu schildern. Manches in der Ausstattung, wie Zügel, Zäume oder Stäbe, muß in Gedanken ergänzt werden; sie waren aus anderem Stoff (Metall) angefügt und sind abgefallen; desgleichen ist die Farbe an den Gewändern und wohl auch an andern Gegenständen verschwunden. Die Fußgänger sind teils würdige Greise mit Ölzweigen in den Händen, teils Zither- und Flötenspieler, teils Opferdiener mit Weinkrügen oder Opferkuchen; ihnen voran werden die Opfertiere getrieben. In dem ganzen Doppelzuge sind die Ordner verteilt. An der östlichen Schmalseite, der Hauptfassade, tragen Jungfrauen Kannen, Schalen, Rauchfässer; die schöne, faltenreiche Gewandung, teils in dorischer teils in ionischer Weise getragen, spielt hier eine große Rolle. Auch eine Schar edler Männer, die

vielleicht eine bevorzugte Stellung unter ihren Mitbürgern einnehmen, scheint hier einen Ehrenplatz erhalten zu haben.

In der Mitte der Ostseite steht ein Priester mit Dienern, der sich zum Opfer anschickt bzw. das Weihegeschenk in Empfang nimmt. Zu beiden Seiten sitzen je fünf olympische Götter, hohe Gestalten, die unsichtbar dem Kultakte beiwohnen, in symmetrischen Gruppen zusammengeordnet. Man kann nicht sagen, daß die Götter in ihrer Haltung eine göttliche Würde an den Tag legen. Es sind Menschen, sind lebensfrohe Griechen. Widerwärtig sind in allen derartigen Werken der Kunst die vielen nackten Figuren, die freilich bei der erhöhten Stellung und verhältnismäßigen Kleinheit in Wirklichkeit weniger auffallen konnten. Die Friesbilder, in sehr schwachem Relief von $4^1/_2$—5 cm, haben eine Höhe von etwa 83 cm und ziehen sich 10 m über dem Auge des Beschauers hin; die Metopenfiguren haben ungefähr 1 m in der Höhe, mit stark vortretendem Relief, und stehen etwa 13 m über dem Beschauer; der darüber sich erhebende Giebel mit vollrunden Figuren hat etwas über 3 m Höhe. — Reiche Proben aus den Skulpturen des Parthenon bei Kuhn [1].

253. Nachdem einmal der Reliefkunst eine so große Rolle im Dienste der Architektur eingeräumt war, konnte es nicht fehlen, daß man trotz der Vergänglichkeit der Farben auch die dritte der bildenden Künste heranzog, wie sich auch die andere Trias von schönen Künsten, nämlich Poesie, Musik und Mimik, nicht nur auf dramatischem, sondern auch auf lyrischem Gebiete so gern zusammenfanden. Wie hätte man die Gottheit nicht mit dem Aufwand aller Mittel ehren sollen, wie dies bei den Asiaten und Ägyptern und später durch das ganze Mittelalter geschah? Seit einigen Jahrzehnten ist denn auch das alte Vorurteil gefallen, als sei die griechische Plastik und Baukunst farblos, kahl und kalt geblieben, und als ob ästhetisch das Wesen der bildenden Kunst die Farbe ausschließe. Die Zeugnisse der Alten und die zahlreichen Proben farbigen Schmuckes, welche sich durch die Bemühungen von Klenze, Hittorf, Semper, Penrose u. a. noch gefunden haben, mußten von der verhältnismäßigen Buntheit der griechischen Bauwerke überzeugen.

Wir nehmen in einem kurzen Überblick alles zusammen, was sich auf die Verkleidung der Bauteile bei den Griechen, auf Untermalung und Übermalung der Reliefs und der Statuen, auf mosaikartige Verbindung farbiger Materialien, endlich auf die eigentliche Malerei bezieht, insoweit es geeignet ist, das Gesamtbild des Tempels zu vervollständigen.

Wie die Farbe sich zur Idealisierung von Reliefbildern darbot, sehen wir recht gut an dem sog. Alexandersarkophag (4. Jahrhundert v. Chr.), an dem lebensvolle

---

[1] Vgl. auch Kunstlehre IV 184 ff.

Jagd- und Schlachtenbilder noch in vollständiger Bemalung erhalten sind [1]. „Die nackten Teile glänzen im ursprünglichen warmen Weiß des pentelischen Marmors. Die übrigen Teile leuchten in tiefen, satten Farben: gelb, violett, purpurn, rot und blau. Der Fries am Deckel zeigt gelbe Weinranken auf violettem Grunde." Die vollendetsten Marmorarbeiten verschmähten also die starken Farben nicht. Aus dem 6. Jahrhundert haben wir noch die Giebelgruppe des Athenetempels, welchen Pisistratus auf der Akropolis von Athen erbaute. Wörmann sagt davon (S. 267): „Der Marmor soll in seiner eigenen Farbe zur Geltung kommen oder wird doch nur schlicht getönt (dies scheint unerläßlich). Unbemalt bleibt daher das Nackte, unbemalt bleibt die Hauptmasse der Gewänder. Bemalt werden Lippen, Augen, Haare, werden Säume und Ränder der Gewänder, werden die Waffen und Schmuckstücke. Das Ganze hob sich hell vom dunkeln, wahrscheinlich blauen Grunde ab." Ganz ähnlich sind die 1884 auf der Akropolis aus dem „Perserschutt" ausgegrabenen weiblichen Standbilder behandelt. Zimmermann [2] beschreibt deren Bemalung also: „Die Haare und die Lippen sind rot, die Augenbrauen und die Augenwimpern sind durch schwarze Striche bezeichnet, die Pupille ist schwarz, die Iris rot, letzteres wahrscheinlich nur Untermalung von braun. Von der Gewandung ist nur der Chitoniskus (ein kurzer Überwurf oberhalb des langen Chiton und unter dem Peplos oder Mantel) ganz gefärbt und auch dann nur, wenn das Himation darüber getragen wird, und zwar blau mit roten Rändern. An dem Chiton und dem Himation sind nur die gestickten Borten gemalt, auch einzelne gewebte oder gestickte Ornamente (Blatt-, überhaupt Pflanzenmotive) auf dem Himation verstreut; die Farben sind meist grün und rot, noch heute die beliebtesten griechischer Stickerei; der Schmuck ist vergoldet." Nach Plinius [3] erklärte Praxiteles dasjenige seiner Marmorbilder für das beste, an welches Nikias der Maler die Hand gelegt. Als man statt des Marmors noch den Mergelkalkstein verwendete, war die Bemalung eine viel reichere und derbere, wie die ältesten Giebelbilder auf der Akropolis beweisen.

In durchaus ähnlicher Bemalung stellten sich die Bilderfriese dar. Die Metopen des dorischen Frieses und die Bilder des ionischen sah man in natürlichen Farben, den Untergrund und die Triglyphen gern blau. So fand sich auf der Stiermetope des Zeustempels in Olympia der Grund tiefblau, die Figur braunrot, bei der Löwenmetope das Haar, die Lippen und die Augensterne des Herkules rot. Beim Tempel R in Selinus (nach der Benennung von Hittorf) fanden sich die Triglyphen blau und die Gewänder der Metopenbilder farbig.

Wie die Friese, so wurden die kleinen Gliederungen des Baues vielfach durch Farben hervorgehoben: das Kapitäl, die Tänie (bandartige Platte) über dem Architrav, auch sonst Platten und Plättchen und Stäbchen, die Tropfen unter den Triglyphen und die Tropfen mit ihrer Unterlage an der Hängeplatte, das Haupt- und das Dachgesims überhaupt. In der ionischen Ordnung haben wir wenig Anhaltspunkte an dem tatsächlich Erhaltenen; in der korinthischen verdrängte jedenfalls das plastische, oft ver-

[1] S. die Farbentafel bei Wörmann I 364—365.

[2] Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters I 61.

[3] Natur. hist. 35, 11.

goldete Ornament das ältere, aufgemalte, obwohl doch an den pompejanischen Bauten noch zu sehen ist, daß das alte Prinzip nicht aufgegeben war. Eine Freistatue der Artemis, welche in Pompeji gefunden wurde und sich jetzt in Neapel befindet, zeigt, wie reichlich man die Plastik bemalte[1].

254. Die Griechen sind aber noch viel weiter gegangen, indem sie sowohl in der freien wie in der architektonischen Plastik um des malerischen Ausdrucks willen verschieden wirkende Stoffe in demselben Bilde vereinigten. Wie an Phidias' größtem Athenebild in der Zelle des Parthenon Gesicht, Arme und Füße von Elfenbein, Gewandung und Waffen von Gold waren und die Sterne ihrer leuchtenden Augen Edelsteine, so hatte der Meister der äginetischen Giebelgruppe Waffen und Schlangen mitsamt dem Medusenhaupt (auf der Ägis) aus Bronze an die Marmorfiguren angeheftet, manche Teile auch aus eigenen Stücken Marmor gebildet. Daneben war die Farbe reichlich vertreten: Helme und Schilde außen blau, Helmbüsche und Innenseite der Schilde rot, ein Köcher rot, ein anderer blau; rot waren an der Kleidung der Athene Saum und Sandalen, desgleichen rot Lippen, Augen und Haare[2].

255. Wenn nun die Plastik bis zu dem Grade in den Dienst der Baukunst gezogen wurde, daß vereinzelt selbst Säulen den Figurenschmuck nicht verschmähten, ja sich wohl gar in Bildsäulen auflösten, wenn buntschillernde plastische Werke an den Tempelgiebeln und auf den Friesen, außerhalb und innerhalb des Säulenumgangs als würdige Zierde der Architektur galten, so kann es nicht mehr wundernehmen, daß die Tempelmauern gleichfalls verkleidet oder bemalt wurden.

Sehr lehrreich wurde der uralte Heratempel in Olympia, indem er zunächst zeigte, in welchem Umfange ursprünglich minderwertiges Material auch bei Tempeln Verwendung fand: nach den Funden muß man annehmen, daß zu dem ganzen Gebälk nur Holz gebraucht war, daß die Anten noch Holzverkleidungen trugen, daß selbst die Säulen ursprünglich Holzstützen waren (noch Pausanias fand eine solche vor). Die Mauern bestanden im unteren Teile aus muschelreichem Sinterkalkstein, im oberen aus Luftziegeln. Man zweifelt aber nicht, daß dieser Stein wie auch das Holz mit Stuck überzogen war. Ein solcher Bau wie das Heraion führt ganz von selbst auf das Verkleidungs- und Bemalungssystem der Ägypter und der Asiaten, wozu der Umstand unmittelbar passen würde, daß die hier aufbewahrte Lade des Kypselos mit plastischen Darstellungen in Gold und Elfenbein auf Zedernholz geschmückt war. Die tönernen Firstziegel schlossen an der Giebelspitze mit einer mächtigen, in geometrischen und vegetabilischen Ornamenten plastisch

[1] Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik[3] 170 ff.
[2] Overbeck a. a. O. 131 225.

gegliederten und mit drei Farben gezierten Platte ab[1]. Da auch die Schatzhäuser den Tempeln ähnlich waren, darf an das Schatzhaus der Geloer in Olympia erinnert werden, an welchem zuerst die Entdeckung gemacht wurde, daß sogar der Stein teilweise (an der Kranzleiste) mit Terrakotten bekleidet war. Zum Schutz des Steines genügte an und für sich der bis heute gut erhaltene Stuck, der auch die gemalten Ornamente willig aufnahm. Die Terrakottenverkleidung weist daher auf den ursprünglichen Holzbau zurück.

256. Aus demselben und ähnlichem schlechteren Material sind die meisten Bauten in Olympia und die dorischen Tempel in Sizilien und Süditalien erbaut. Von dem sogen. Tempelchen des Empedokles auf der Burg von Selinus sagt Durm: „Die Farbenspuren dieses Tempels ergaben für die Anten und das Gebälke einen blaugelben Ton auf dem Stucküberzug; rot war das Band des Kranzgesimses, der Mutuli und des Architravs bemalt, blau die viae, die Triglyphen und die Tropfenleisten, während die Tropfen weiß blieben (wahrscheinlich ursprünglich vergoldet); in einem dunkeln Schwarzblau waren die Triglyphenschlitze gehalten.“ Bei den Reliefsiguren half man sich z. B. in einem andern Tempel von Selinus auch so, daß man die nackten Teile aus weißem Marmor bildete und die übrigen aus stuckiertem und bemaltem schlechteren Material. Die Inkrustation des Steines mit Terrakotten als Ziergliedern ist in Sizilien und Großgriechenland vielfach nachgewiesen worden.

257. Eine etwas rohere Bekleidung der Wände ist die mit Platten aus edlerem Material. Aber Metallschmuck im kleinen haben wir oben schon mehrfach namhaft gemacht (Nr 229, 233, 252, 254). Am Schatzhaus oder Grab des Atreus in Mykene ist die Metallbekleidung im Äußern wie im Innern genügend erwiesen (Semper, Durm, Dörpfeld). Das gleiche gilt von der Inkrustation einiger Teile mit Marmorplatten; auch in Tiryns lehren bemalte Wandputzstücke und der berühmte Alabasterfries mit eingelegten Ornamenten aus blauem Glasfluß, daß das ägyptisch-asiatische Prinzip auf griechischen Boden übertragen ward. Ähnliches findet sich in der hellenischen Vorzeit, d. h. in der mykenischen Periode, an mehreren Orten und Denkmälern. Ein uraltes Heiligtum der Athene in Sparta hieß von der Erzbekleidung „Erzhaus“. Während nun in der klassischen Zeit die Äußerlichkeit einer solchen Verkleidung mißfiel, trat sie in der römischen Periode wieder mächtig hervor; Täfelung der Wände mit Marmor- und Metalltafeln wurde häufig, und zuweilen ließ man Tafelgemälde in die Wand ein. Übrigens sind auch in der Blütezeit die Metopenreliefs einfach eingesetzte Tafeln, und die Tempelwand ist innen und außen mit einem ziemlich hohen Plattensaum über der Basis besetzt.

---

[1] Bötticher, Olympia, Abbildung und Erklärung 196 ff.

258. Die alte Wandverkleidung ist in den meisten Fällen von der Bemalung nicht zu trennen, ging ihr vielleicht geradezu als Malgrund voraus, so daß die architektonische Malerei der klassischen Zeit nur eine glückliche Verfeinerung derselben ist, bis dann in der späteren, üppigen Zeit das feine plastische Ornament und die auf- oder eingelegten kostspieligen Stoffe die Malerei wieder einschränkten oder verbannten. Plastische Stuckaturarbeit und Terrakotten wurden jedoch auch selbst wieder bemalt.

Die klassische Wandmalerei knüpft sich zunächst an den Namen des Polygnot. Er bemalte mit monumentalen Szenen die Wandflächen im Theseion, in der Vorhalle des Tempels der Athena Araia in Platää und die offene Stoa Poikile in Athen, so daß wir in etwa urteilen können, wie und wo der griechische Tempel auch die Flächenmalerei aufnahm. Die Gemälde der offenen Stoa lassen es glaublich erscheinen, und von Semper wird es als unzweifelhaft behauptet, daß auch die äußere Zellenwand unter der offenen Tempelhalle bemalt gewesen sei. Durm sagt etwas vorsichtiger, man müsse die Farben nicht an den großen Flächen, den äußeren Gebälkteilen und Zellenmauern der Marmormonumente wirklich finden wollen; denn sogar die Epidermis des Marmors sei an diesen, Wind und Wetter ausgesetzten Teilen zerfressen, mithin eine schützende Farbe schon früher verschwunden. Man hat jedenfalls den Goldton, welcher die Mauern gegenwärtig vielfach auszeichnet, mit Unrecht einer Färbung zugeschrieben, da dieser sicherlich aus Flechten, die sie überzogen haben, entstanden ist. Aber an zahlreichen Bruchstücken, die im Schoß der Erde vor vollständiger Verwitterung bewahrt wurden, fand man in der Tat Spuren der Bemalung, und dies nicht nur an gewöhnlichem Muschelkalkstein auf dem Stucküberzug, sondern auch an Marmorstücken, ja an den athenischen Monumenten selbst.

259. In welchem Umfang und nach welcher Methode das System der Bemalung, zumal des Marmors, Anwendung fand, läßt sich teilweise bestimmen. Der poröse Kalkstein und der tuffartige Trachyt an den älteren Monumenten mußten durch Stuck erst vorbereitet werden; beim Marmor fiel das weg, man trug, wie die Bruchstücke beweisen, entweder die Farben unmittelbar auf oder ritzte erst die Umrißzeichnung des Ornamentes ein. Da die Griechen vielfach selbst das Gold mit Farben oder Email bedeckten, ist es wohl begreiflich, daß auch der Marmor gefärbt wurde, nicht mit Deckfarben, sondern mit durchscheinenden, unter welchen die Schönheit des Marmors noch wirksam blieb. Bei der Buntheit der architektonischen Gliederungen forderte schon die Rücksicht auf Harmonie auch für Mauerflächen die Abtönung oder Beizung (deren Technik uns nicht mehr bekannt ist). Die Weiße des Marmors war unter der Sonne Griechenlands wohl auch zu grell.

260. Vor allem aber muß nach hellenischem Kunstgeschmack (wie wir ihn auffassen zu müssen glauben) die Natur, wenn auch noch so schön, das Kleid der Kunst annehmen. Nur soll dies deren Schönheit nicht vernichten, sondern erhöhen; das aber kann nicht ohne weiteres als unerreichbar abgewiesen werden. Bei den Bauten, die nur in einzelnen Teilen aus Marmor bestanden (und akrolithische Marmorbauten heißen), war die Herstellung einer einheitlichen Erscheinung, wie es scheint, unerläßlich; daß aber der nur nach und nach eingeführte Marmor alle andern Teile nach sich gezogen hätte, d. h. daß diese sofort um des Marmors willen wären weiß inkrustiert worden, ist nicht glaublich, zumal da die Gliederungen nachweislich Farben, und zwar, wegen verhältnismäßig weiter Entfernung vom Auge, ungebrochene, grelle Farben trugen. Die älteren Säulen aus minderwertigem Material haben sich mehrfach mit farbigem Stuckbewurf gefunden; die durchscheinende Färbung des Marmors konnte also nicht auffallen. Kurz, die griechische Architektur war bunt wie ihre Plastik; die Lasurfarben an dem glatten Marmor vergingen aber am ersten, daher auch an den erhaltenen Statuen oder Reliefs bei den nackten Teilen sich kaum noch Farben finden, wohl aber noch Deckfarben an den Gewändern.

In der alexandrinischen Zeit bringt der Luxus der Polychromie mit buntfarbigen, edeln Gesteinen in die Baukunst ein, auch Email und Mosaik, endlich die Benutzung der Quaderfugen, welche in der Blütezeit möglichst unsichtbar gemacht wurden, zu dekorativen Zwecken. (Die früheren Ansätze zu solchem vielfarbigen Schmuck durch Verschiedenheit des Materials oben Nr 254).

* * *

261. So stellt sich uns also die äußere Herrlichkeit der hellenischen Tempel in buntfarbigem Gewande dar. Um aber das Bild der Gesamterscheinung in keinem Punkte unvollständig zu lassen, begleiten wir einmal einen Besucher von Olympia, betrachten den berühmten Tempel von außen und innen und erinnern uns an das, was sich von selbst zum Vergleich mit andern berühmten Tempeln darbietet (vgl. Bild 30 S. 159). Der Zeustempel, zu welchem Griechenland so oft pilgerte, stand in der blühenden Landschaft Elis, die für die Hut des Heiligtums eine ewige Waffenruhe genoß, in einem geweihten und ummauerten Bezirk, der Altis. Die Tempel- und Wallerstraße führte über den Kladeos, einen Nebenfluß des Alpheios, an dem heiligen Ölbaum vorüber, der die Siegeskränze für die Festspiele abgab. Ob der Tempelbezirk ein besonderes, kunstreiches Zugangstor hatte, wie die athenische Akropolis ein solches in den Propyläen besaß, ist nicht auszumachen. Indem man sich, an dem Hinterhause und an der Langseite des Tempels vorübergehend, zu der Hauptfassade bewegte, konnte man zunächst den Säulenumgang würdigen. Dreizehn Säulen an der Lang-

seite, aus stuckiertem und rot (?) bemaltem Poros (muschelreichem Sinterkalkstein), acht Säulen an der Schmalseite, im dorischen Stil, wohl mit farbigen Kapitälen. Darüber lag ein schwerer, ungeteilter Architrav und ein (hier) bildloser, aber hervorstechend blau bemalter Fries mit Metallschilden als Metopenschmuck. Weiter erhob sich das Giebeldreieck und auf dessen blauem Grunde die plastische Bildergruppe. Von der dekorativen Terrakotta-Verkleidung des oberen Gesimses hing unter dem Fußgestell der mächtigen Nikefigur ein goldener Schild herab mit dem Schreckbild der Meduse. Auf den Giebelecken sah man vergoldete Preisgefäße schimmern. Der Nähertretende kam zuerst an einen äußeren (östlichen) Vorbau mit einer Plattform von 6 m im Geviert (in Bild 30 nicht angedeutet). Eines solchen Vorbaues entbehrte der etwas geräumigere Pallastempel in Athen. Die von vorn auf besondern Trittstufen zu ersteigende Plattform lag in gleicher Ebene mit der obersten (dritten) Hochstufe des Unterbaues, welcher Tempel und Säulenstellungen trug. Der Vorbau, die erhöhte Lage und die westöstliche Richtung des Baues hatten, so gut wie bei christlichen Kirchen, eine sinnbildliche Bedeutung. Die Öffnung des Eingangs nach Osten statt nach Westen fand sich auch beim Salomonischen Tempel und an einigen altchristlichen Kirchen. Von der Plattform aus brauchte man nicht wie in Ägypten erst ein ganzes Labyrinth von Vorbauten zu durchschreiten; nur bei den Dipteren (oben Nr 220) nahm der Grieche eine zweite Säulenstellung zu Hilfe, da sein ästhetisches Gefühl sich mit ägyptischer Umständlichkeit nicht befreunden konnte (so wenig wie mit dem indischen Grottentempel- und Pagodensystem). Die Tempelzelle war, wie gewöhnlich, ein ummauertes Viereck, das etwas mehr als ein Viertel von dem Umfang der Säulenhalle maß und nur einen Eingang hatte. Der Eintretende sah zunächst die Vorhalle, das Pronaon, vor sich; diese Halle wiederholte sich in gleicher Form an der Westseite. Sie wurde durch die vorspringenden Langseiten der Zelle mit den Anten und zwei dazwischen tretende Säulen gebildet. Der Schmuck dieses Vorraums bestand, wie der des Umgangs, aus Statuen und Weihgeschenken; die eigentliche Bestimmung war, durch eine symbolische Reinigung mit Sprengwasser auf den Eintritt in die heilige Stätte vorzubereiten. Über dem Eingang der Vorhalle stellte ein dorischer Bilderfries die Taten des Herkules dar, und zwar auf beide Schmalseiten der Zelle verteilt, wie auch Giebelgruppen beide Seiten zierten, nämlich an der (östlichen) Vorderseite der Wettkampf des Pelops mit Oinomaos, an der Hinterseite der Kampf der Lapithen und Kentauren. Der Fußboden des Umgangs war vor dem Eingang der Zelle mit buntem Marmor gepflastert, die Vorhalle zeigte im Bodenmosaik Tritonen, umsäumt von Palmetten und Mäandern. Zur Seite des mittleren Tores sah Pausanias eine Statuengruppe vor der Säule.

Dürfte auch diese Gruppe daran erinnern, daß der Schmuck des griechischen Tempels von außen ins Innere übertragen wurde, so müssen wir immerhin das Götterbild selbst ausnehmen, um dessentwillen der Tempel da ist. Doch steht es im Hintergrunde abgesondert. Zu Olympia konnte man nach Pausanias im Erdgeschoß nur bis zur zweiten inneren Säule vordringen; dann sperrte eine blaugefärbte Wand alle drei Schiffe ab, und wandartige Schranken, zwischen die Säulen gestellt und hinter dem Gottesbilde herumgezogen, bildeten eine nur von den Emporen zu überschauende Geheimstätte. Die Ausgrabungen haben den Bericht des Pausanias bestätigt. Es standen aber auch im inneren Tempelhause, so gut wie in der Vorhalle, noch allerhand Weihgeschenke, so daß der Raum offenbar nicht für Versammlungen oder auch nur für den Besuch zahlreicher Pilger geeignet war. Wohl ist anzunehmen, daß man vom Eingang her, was freilich Pausanias nicht sagt, das ziemlich entfernte Bild über die Scheidewand hin betrachten konnte. Die Einheit des Tempelbaues ist aber jedenfalls gestört; die Zelle ist für das Bild allein abgesondert, ist nichts als die reich geschmückte Wohnung des Gottes. Dagegen dient der Umgang mit seiner Säulenstellung für die Pilger, die auf dem in einiger Entfernung stehenden großen Zeusaltar ihr Opfer dargebracht haben.

Die Scheidewand im Inneren steht da wie ein Wahrzeichen, daß der Tempelbau zwei unvollkommen vermittelten Zwecken diente. In der Architektur sprach sich das noch auf andere Weise aus, und dies ist nachdrücklich zu betonen. „Die äußere Säulenstellung", sagt Durm, „ist nirgends, weder bei den ältesten Denkmälern noch bei denen der Blütezeit, von der Cella abhängig; den Anten entsprechen keine Umgangssäulen und diesen auch nicht die der Vorhalle oder des Hinterhauses; ebenso unabhängig und ohne Bezug auf Wand und Säule sind bei Steintempeln die hierher gehörigen Deckenbalken gelegt." Ferner hatte das Tempelhaus keinerlei nach außen sichtbare Gliederung; die Architektur sprach nichts aus als die völlige Abschließung des Innern. Wäre nicht der Eingang von der Vorhalle in den engen, betretbaren Teil der Zelle da, so wäre äußerlich nicht einmal ein Vorn und Hinten genügend bezeichnet. Wir haben eben nur ein in Mauer und Dach völlig ungegliedertes Rechteck vor uns (doch spannte sich das Dach allerdings über Zelle und Umgang zusammen, um eine gewisse Einheit darzustellen). Wie der Zelle ein Ausbau, eine Pilastergliederung und Fenster fehlten, so konnte man auch dem Gesamtbau, da er sich gar nicht von innen nach außen entwickelte, keine Gliederung geben; der Umgang, die Säulen und ihr Schmuck, auch der Zellenfries, endlich der Stufenbau zogen sich gleichmäßig um ein größeres Rechteck herum. Nur waren vorn kleinere Trittstufen eingelegt und in Olympia der Metopenfries nicht herumgeführt und die Vorderseite durch den erwähnten Vorbau gekennzeichnet. Da nun auch

die Entwicklung von außen nach innen nicht vollständig durchgeführt war, so müssen wir sagen, daß der Bau als Ganzes nicht eine genügende künstlerische Einheit aufwies.

262. Die religiöse Idee überhaupt zerfällt in zwei Teilideen: Größe der Gottheit und Annäherung des Menschen an sie. Diese sprechen sich im griechischen Tempel gesondert, nicht in wechselseitiger Durchdringung aus. Der Mensch baut dem verehrten Gott ein Haus, macht dieses aber nicht zu einer eigentlichen Bet- oder Opferstätte, tritt nicht näher an die Gottheit heran und bringt den Gedanken der Abschließung auch baulich zum Ausdruck. Der Gott seinerseits übt von innen aus, wo er in unnahbarer Herrlichkeit thront, nicht jenen mächtigen Einfluß aus, daß der Bau sich demgemäß von innen nach außen gestalten müßte. Eine ähnliche Bewandtnis scheint es vielleicht mit dem jüdischen Tempel gehabt zu haben. In Wirklichkeit ist aber doch ein großer Unterschied. Das Allerheiligste, wo die Herrlichkeit Gottes thronte, war im Salomonischen Tempel allerdings auch durch eine Wand abgeschlossen, ein Teppich verhüllte die offene Tür derselben, durch welche nur der Hohepriester eintrat. Auch das Heilige schlossen zwei Doppeltüren hintereinander ab. Der erste Vorhof blieb den Priestern vorbehalten. Allein der zweite Vorhof ist ein wirklicher Versammlungs- und Betraum. An den Opfern, die innerhalb des ersten, inneren Vorhofes dargebracht werden, nimmt das Volk regen Anteil; beim Schuldopfer legt der Opfernde selbst dem Tiere unter dem reuevollen Bekenntnis der Sünde die Hände auf und schlachtet es. Bei mehreren Opfern brachte man das Blut des Opfertiers ins Heilige an den Rauchopferaltar oder sogar ins Allerheiligste unmittelbar vor Gott. Die Vermittlung zwischen Gott und den Menschen besorgte das genau geordnete Priestertum, und der Kultus war in allen Einzelheiten bestimmt geregelt; seine Hauptbestandteile bildeten Gebet, Gesang und Opfer. Es waren sogar bei den täglichen Opfern im Tempel einige eigens entsandte Vertreter der Stämme zugegen, und die Idee eines gewissen allgemeinen Priestertums, dessen jeder Mann aus dem auserwählten Volke waltete, war in mannigfacher Weise deutlich angezeigt[1]. Dieser praktische Verkehr mit dem Allerhöchsten sprach sich nun in der Anlage des Tempels aus, so scharf auch die verschiedenen Stufen der Annäherung an Gott gesondert waren. Das Volk trat als Gesamtheit und an fest bestimmten Tagen in das Haus seines Gottes, um gemeinsam zu beten, den Gesang der Leviten zu hören, am Opfer teilzunehmen und von den Stufen des Tempelhauses aus gesegnet zu werden (der Ausblick bis auf die Tempelhalle war den gerade Gegenüberstehenden nicht versperrt). Durch Gemeinde, Priester und Hohenpriester wurde eine Verbindung mit Gott hergestellt, und darauf war der ganze Bau des Tempels berechnet. Seinerseits würdigte sich der Herr, der einen förmlichen Bund mit seinem Volke geschlossen hatte, nun auch, oberhalb der Bundeslade des Allerheiligsten auf dem Gnadenstuhl in einer Feuerwolke zu wohnen, dort in wichtigen Fragen dem religiösen Oberhaupt Israels Bescheid zu geben und mittelbar alle diejenigen zu empfangen, welche, nach einem geläufigen Ausdruck der Schrift, „vor dem Angesichte des Herrn erschienen".

263. Den Schmuck der inneren Tempelzelle hat der Grieche nicht versäumt. Von Säulen, Decken, Bilderfriesen war schon die Rede. Die eigentliche Wandmalerei konnte sich hier ohne Gefahr einer Verwitterung entfalten. An den Wänden des betretbaren Raumes zu Olympia waren denn

[1] Vgl. Haneberg, Handb. der bibl. Altertumskunde Bd I.

auch rechts und links Taten des Herkules und andere heroische und patriotische Gegenstände gemalt. Bemerkenswert ist, daß mehrere zu dem hier verehrten Gotte und zu den olympischen Spielen in ebenso allgemeiner Beziehung stehen wie die Kämpfe der Lapithen und Kentauren auf dem Westgiebel. Ferner waren auch Personifikationen von Hellas und Salamis unter den Bildern. Auffallend ist, daß selbst die Schändung der Kassandra durch Ajax dargestellt war. Die Wand dem Eingang gegenüber hatte nur einen blauen Anstrich. Im oberen Geschoß der überaus schmalen Seitenschiffe, die sich durch Säulen nach der Mitte öffneten, konnte Pausanias das Kultbild näher betrachten, nämlich die chryselephantine Zeusstatue, das von ganz Griechenland bewunderte Meisterwerk des Phidias. Auch der Thron bestand aus verschiedenen Stoffen: Gold, Marmor, Ebenholz und Elfenbein; den Schmuck desselben bildeten zahlreiche malerische und plastische Figuren.

264. Eine viel umstrittene Frage ist die Beleuchtung der griechischen Tempel. Auf Grund einer mißverstandenen Stelle Vitruvs glaubte man lange, die größeren Tempel hätten als „Hypäthralbauten" eine weite Öffnung in der Decke und im Dach gehabt. Vitruv sagt aber nur (1, 2, 5 und 3, 2, 8), daß den personifizierten Himmelserscheinungen (dem Jupiter, als Blitz gedacht, dem Himmel selbst, der Sonne und dem Monde) sehr breite Heiligtümer (zehn Säulen in der Front) mit ganz offenem Mittelraume geweiht wurden; einen Ausnahmetempel von dieser Art gebe es in Rom überhaupt nicht. Ob es Tempel mit Öffnungen der Decke zur bloßen Beleuchtung gab, kann weder aus Vitruv noch aus den erhaltenen Bauresten erwiesen werden. Die neuesten Forscher lassen diese Anschauung meistens wieder fallen. Sehr dunkel waren die Zellen, wenigstens bei vielen Tempeln, allerdings nicht; das geht aus der teilweise eingehenden Beschreibung der Bildwerke durch Pausanias hervor. Anderseits sagt doch Eusebius, die Götzenbilder seien aus ihren „dunklen Winkeln" hervorgezogen worden[1]. Soviel wir wissen, hatten auch die heiligsten Räume der ägyptischen und asiatischen Tempel trotz alles darin angebrachten Schmuckes kaum eine genügende Beleuchtung. So scheint denn den Griechen das Licht der übergroßen Türe genügt zu haben. Die Türöffnung erstreckte sich beinahe bis zur Decke und maß im Parthenon gar ein Viertel des Flächenraums im Inneren der Zelle. Der Eingang war zudem der aufgehenden Sonne zugewendet, und wenn nun auch die Türe für gewöhnlich unter dem Schatten der Vorhalle lag, so mochte in jenen südlichen Gegenden doch das einströmende Licht zur nötigsten Beleuchtung des Inneren und der dort zu betrachtenden Weihgaben und sonstigen Kunstwerke ausreichen. Man muß ja immer im

[1] Vita Const. 3, 54.

Gedächtnis behalten, daß das Betreten der Zelle überhaupt nicht häufig war und daß man das geheimnisvolle Dunkel darin liebte. Sperrte freilich, wie in Olympia, eine Zwischenwand von einiger Höhe den Mittelraum, so mußte das Bild des Gottes leicht ins Dunkel kommen. In Amyklä fehlte die Scheidewand, so daß es Pausanias möglich war, bis unter den Thron des Apollobildes vorzudringen.

265. Hier ein Wort über die Gestalt der Türen. Solche dorischen Stils sind uns nur einige in Felsengräbern (Lykien) erhalten; danach war die Luft- und Lichtöffnung mit einer reich profilierten Verkleidung, einem beiderseits vortretenden Sturze und einer verzierten Bedachung versehen. Türen und Fenster sind an dem ganz eigenartigen ionischen Erechtheion erhalten. Die Türe unter der Nordhalle (Tafel 7) zeigt reichlich profilierte Gewände und Sturzrahmen. Da sie sich seitwärts befand, mußten an der Westseite Fenster angebracht werden. Die Form von Fenstern und Türen war entweder rechteckig oder trapezförmig. Letztere Form erinnert an die geneigte Stellung der Mauern und Säulen im dorischen Stil. Die Meinung, es seien auch die Metopen ursprünglich Lichtöffnungen gewesen, scheint unbegründet zu sein. Immerhin lag es nahe, wenigstens enge Luftöffnungen in der oberen Wand oder der Decke und dem Dache in Form von bloßen runden Durchbohrungen anzubringen, zumal doch wohl auch der Raum zwischen Decke und Dach einiges Licht haben mußte. Es wird aber seine Richtigkeit haben, daß Tempel, welche unverhältnismäßig weniger als der olympische besucht wurden, im Inneren auch ungleich dunkler und ziemlich vernachlässigt waren; eigentlich einladend zu wiederholtem Besuche war die mit Weihgaben gefüllte Zelle, in der kaum ein Kultakt vorgenommen wurde, jedenfalls nicht.

266. So werden wir also bei der Würdigung der griechischen Tempel wieder auf die schon oben aufgezeigten Vorzüge gewiesen, nämlich die formelle Einheit und die technische Vollendung. Zu jener rechnen wir die Stileinheit und die Übereinstimmung des Inneren mit dem Äußeren, soweit sie nachweisbar ist. Es offenbart sich hier ein feiner künstlerischer Sinn, welchen man aus den wohlgefälligen Verhältnissen leicht erkennt. Diese Verhältnisse erweisen sich als beharrlich, so sehr auch die Maße abweichen. Wie sich das schönste aller Verhältnisse, nämlich das des Goldenen Schnittes, in der hellenischen Baukunst wiedergefunden hat, ist schon in der Kunstlehre Bd I, Nr 263, gezeigt worden. Indessen muß man nicht etwa glauben, es hätten die Griechen nun in allem bloß die Verhältnisse des Zirkels im Bauplan gelten lassen. Man hat vielmehr im einzelnen die mannigfachsten Abweichungen von den mathematischen Verhältnissen entdeckt, die durchaus nicht immer zufälligen Umständen ihren Ursprung verdanken. Die kleinen Unregelmäßigkeiten der Ausführung hat auch der griechische Architekt nicht

immer für gut gefunden zu berichtigen; sie sind in der Tat geeignet, die Starrheit der Baugesetze gefällig zu mildern. Es ist auch gar nicht ausgeschlossen, daß die pyramidale Neigung der Bauteile nach innen, wie sie in dorischen Bauten unleugbar vorliegt, mehr als eine alte ägyptische Überlieferung war, so wenig auch die Durchführung des Prinzips bis zur Neigung der Türpfosten unserem Geschmacke zusagt. Den Alten war es jedenfalls eine ganz bekannte Sache, die nur dem allerunerfahrensten verborgen blieb, „daß keine Tempelsäule gerade stehen dürfe“ [1]. Aus Vitruv ersieht man, welch peinliche Sorge wenigstens die späteren Griechen, denen er folgt, auf die genauen Verhältnisse aller Bauteile und Bauglieder legten. Wenn aber seine Idealmaße nicht immer mit den erhaltenen Bauten übereinstimmen, so mag man immerhin annehmen, daß die Theorie der späteren Periode die mathematische Seite der Baukunst überspannte; man kann aber ebensowohl darin einen Beleg dafür sehen, daß man die theoretische Schablone nur mit vernünftiger Berücksichtigung aller Umstände anwandte.

267. Wir haben einen überzeugenden Beleg dafür im athenischen Erechtheion, das eine ganz eigentümliche Gestalt erhielt, weil die Bodenbildung und andere Umstände die Normalform des griechischen Tempels nicht gestatteten. Es war trotz seiner sonstigen Pracht und Größe nicht von einem Säulengange umgeben, hatte zwei seitliche Anbauten, den Eingang nicht an der östlichen Schmalseite, sondern in der Mauer der Nordseite, daher an der westlichen Schmalseite Fenster, war auch im Inneren ganz eigentümlich eingerichtet und wies im einzelnen eine große Zahl von Unregelmäßigkeiten auf. Das noch erhaltene Bauwerk gehört nichtsdestoweniger zu den schönsten und mustergültigsten.

268. Die Schablone lag dem Griechen überhaupt sehr fern, und es ließe sich auch aus Vitruv der Beweis beibringen, daß er sich recht wohl bewußt war, mit all den strengen Vorschriften für die architektonische „Symmetrie“ nur theoretische Regeln zu geben, welche in der Anwendung die mannigfachsten Änderungen erheischten. Dies ist es eben, was die Kenner in der griechischen Kunst, und zwar auch in der Baukunst, bewundern, daß die verstandesmäßige Regel sich nicht aufdrängt, aber doch ihre volle Wirkung behält.

Man hat schon behauptet, es sei darum nicht allzuviel auf die theoretischen Bestimmungen oder auch praktischen Gewohnheiten der Griechen zu halten, weil danach auch Widersprechendes als gleich berechtigt gelten müßte. Der pyramidalen Neigung der Bauteile im dorischen Stil steht ja im ionischen die Ausladung der oberen Bauteile über die unteren (mit der Geradstellung aller Mauern und Säulen) entgegen (oben Nr 228 und 236).

---

[1] Cic., Verr. act. II, lib. 1, § 133.

Allein im Grunde folgt nur so viel, daß auf zwei verschiedenen Wegen eine ästhetische Wirkung erzielt werden kann; natürlich ist es nicht in beiden Fällen die gleiche. Das eine Mal wird es dem Auge erleichtert, das Zusammenwirken der zur Mitte hin geneigten Kräfte zu erkennen (vgl. auch die genaue optische Begründung bei Vitruv 3, 5, 13); das andere Mal wird die statische Ruhe, das Gleichgewicht der Kräfte allein veranschaulicht und gerade im Vorneigen von Architrav, Fries usw. ebenfalls die lotrechte Linie wiederherzustellen gesucht (vgl. die optische Begründung bei Vitruv 3, 3, 13). Mit beiden Methoden sind aber auch unangenehme Eindrücke verbunden. Einmal ist es die, allerdings winzige, Schiefheit der Linien, die sich im allgemeinen doch als lotrecht darstellen; das Vorneigen der oberen Bauteile dagegen, so unbedeutend es auch in Wirklichkeit ist, scheint ein Überhangen zu sein. Immerhin bleibt anzuerkennen, daß die Alten neben der mathematischen Richtigkeit auch die optische Gefälligkeit im Kleinsten anstrebten.

269. Berühmt wurde in dieser Hinsicht die Frage, ob die Griechen wirklich die Horizontallinie des Unterbaues (Stylobates) in der Mitte etwas aufwärts ausbogen, damit sie dort nicht etwa als gebrochen erschiene. Tatsächlich hat die Forschung an einer Anzahl von griechischen Bauwerken die Krümmung der Horizontalen nachgewiesen. Man kam darauf ohne Zweifel durch das Zeugnis Vitruvs (3, 4, 5). Da aber die Kurvatur bei den meisten Bauten sich nicht nachweisen läßt und dort, wo sie sich findet, auf Rechnung der Bodenerschütterungen gesetzt werden kann, so hat man gegen das Prinzip Widerspruch erhoben, obwohl auch an Architraven ähnliches beobachtet wurde. Es scheint indes das Zeugnis Vitruvs unverwerflich: „Den Stylobat nivelliere man so, daß er durch die Mitte hin mit Hilfe ungleicher ‚Bänkchen' gehoben werde; denn bliebe er ganz wagrecht, so würde er in der Mitte muldenförmig vertieft erscheinen. Wie aber die ‚Bänkchen' zu konstruieren seien, dafür wird ebenfalls vor Schluß des Buches Form und Nachweis erbracht sein." Die versprochene Erklärung fehlt, wenn nicht dem Schriftsteller der Hinweis auf das zuvor erwähnte optische Prinzip genügt hat. Allerdings bringt wesentlich eine und dieselbe Täuschung des Auges es mit sich, daß uns höhere Bauteile gerade dann nicht mehr völlig lotrecht erscheinen, wenn sie es in mathematischer Strenge sind, und daß uns die vom Auge entfernteren Endpunkte einer langen Horizontalen, vor deren Mitte wir stehen, höher vorkommen als die Mitte selbst. So viel ist sicher, daß Vitruv eine Erhöhung der Mitte verlangt, damit sie nicht als vertieft erscheine, und daß die Erhöhung durch die „ungleichen Bänkchen", welche nur eine ungleich hohe Quaderschicht bedeuten können, zu bewerkstelligen sei. Er bezieht die Kurvatur zunächst auf die ionischen Bauten, für die er auch das Vorneigen der oberen Bauteile ver-

langt; es ist möglich, daß man die optische Theorie gerade in diesem Stile mehr zur Geltung brachte, obwohl doch gerade am dorischen Parthenon und dem gleichfalls dorischen Theseion tatsächlich die Krümmung der Horizontalen bestimmt nachgewiesen wurde.

270. Auf die Sorgfalt, welche in der Konstruktion der einzelnen Bauteile sich kundgibt, haben wir öfter hingewiesen. In dem plastischen und malerischen Ornament aber offenbart sich ein maßvolles Bestreben, die Konstruktion nach ästhetischen Rücksichten bald hervorzuheben, bald zu verdecken und durch eine edle Symbolik dafür zu entschädigen. Der Schmuck ist in den edelsten Bauwerken nicht angehängt, sondern wie mit dem Baustoff verwachsen, aus ihm hervorgeblüht, das Verkleidungssystem der Ägypter und Asiaten in seiner Äußerlichkeit also überwunden. Überhaupt suchte der Hellene mit Glück die künstlerische Mitte zwischen Überschwenglichkeit und Nüchternheit, Überladung und Kahlheit einzuhalten. Sein Ziel ist einfache Klarheit und besonnene Gliederung eines ideal gedachten Baues von bescheidener Größe. „Alles mit Maß", war seine Losung; nicht minder „Alles mit Geschmack".

Schönheitssinn und Verstand wirkten bei ihm mit- und ineinander; die weise Berechnung bestimmte immer seiner Künstlerhand die Gesetze. Lieber wollte er durch echte Kunst im Kleinen als durch massige Größe allein oder prunkhafte Prahlerei gefallen. Jeden Teil des Tempels bildete, gestaltete und zierte er sinnvoll und mag dabei gelegentlich kleinlich erscheinen; aber er fand für Säule und Gebälk, also für den Horizontalbau, gewisse Typen, welche in ihrer Art vollkommen sind und mittelbaren Einfluß auf die Bauwerke des ersten christlichen Jahrtausends gehabt haben. Man darf sagen, daß die Griechen in der Baukunst, so gut wie auf den verwandten Gebieten, zuerst tadellose ästhetische Gesetze in Anwendung gebracht und für alle Zeiten lehrreiche Muster aufgestellt haben. Der entartete Geschmack kann sich an ihrer genialen Einfachheit und schlichten Angemessenheit immer wieder berichtigen.

271. Dennoch steht der heidnische Tempel als solcher im geraden Gegensatz zum christlichen, und zwar bezüglich des Inhaltes seiner Kunstformen in deren Vereinigung zu einem Gesamtwerk. Was ist auch der Gott des Griechen anderes als ein ideal gedachter Mensch? Was die Verehrung desselben anderes als eine sinnlich aufgefaßte und oberflächliche oder gar bloß sklavische Huldigung? Was die Tempelzelle anderes als die fast vereinsamte, in Dunkel oder Halbdunkel gehüllte Wohnstatt des vermenschlichten Gottes und eine Stätte zur Aufbewahrung von Weihgaben und öffentlichen Schätzen, Archiven usw.? Gewiß ging man selten, da die blutigen Opfer anderswo dargebracht wurden, zum Gebet, öfter zu müßiger Beschauung des Bildes oder der sonstigen Kunstgegenstände ins Innere. Der Innenbau konnte sich

unmöglich reich entwickeln und bestimmend für den Außenbau werden. Der Mangel eines würdigen Inhaltes gestattete dem Hellenen überhaupt keine großartige Bauentwicklung; dafür war er, besonders im eigentlichen Mutterlande, zu naturwahr und aufrichtig. Für das Äußere ist ja allerdings in den prächtigen Säulenstellungen größerer Tempel und in dem Fries- und Giebelschmuck etwas Namhaftes geschehen; da aber die Säulenpracht nicht auf eine entsprechende Steigerung im Inneren hinweist, sondern dort nur, bei ungünstigerer Beleuchtung, noch einmal kopiert wird, so fehlt das beste und eigentlich unerläßlichste Verhältnis. Für die bauliche Gliederung des Ganzen ist, von den Säulen und Giebeln abgesehen, selbst im Äußeren wenig geschehen. Das kahle Dach, welches nach Vitruv nur ein Neuntel der Breite des Kranzgesimses aufstieg, oft aber noch viel flacher war, und der Mangel an Lichtöffnungen geben dem Tempel in architektonischer Hinsicht ein dürftiges Aussehen, zumal da die Säulen als Stützen des über die Zellenwand fortgeführten Daches als ganz unwesentlich erscheinen.

272. Der einseitigen Anpreisung des Hellenentums gegenüber muß durchaus darauf hingewiesen werden, daß von Aus- und Querbauten, von Türmen und andern aufstrebenden Gliedern, von glänzenden, ins Innere einladenden Portalen, von Fenstern, Fenstergiebeln und Wandeinteilungen bei der Tempelzelle nicht oder wenig die Rede ist. Man findet keine Bögen und Gewölbe, sondern die einfachste Begegnung von Last und Kraft in der geraden Linie. Der ursprüngliche Holzbau, der dies mit sich brachte, ist im Prinzip nicht überwunden, ja der Steinbau des dorischen Stils läßt noch die Schwäche beobachten, daß zwischen den kräftigen Säulen mit dem Steinarchitrav und der leichten Last über ihnen ein statischer Widerspruch besteht. An Säulen und Gebälk findet sich mehreres, was dem Steinbau nur angepaßt, nicht aus ihm hervorgewachsen ist. Der griechische Tempel erwies sich daher schon früh im wesentlichen einer Weiterentwicklung unfähig. Die Variationen des Grundrisses betreffen, von den seltenen Rundtempeln abgesehen, nur die Säulenstellung, wie man denn z. B. nach der Anzahl der Säulen an der Stirnseite einen vier-, sechs-, acht-, zehnsäuligen Tempel unterscheidet. Es lassen sogar die drei oder vier Stile die Gestalt der Tempelzelle unberührt. Man kann also unmöglich behaupten, die griechische Baukunst stelle eine absolut höchste Stufe der Entwicklung dar; ihre Vorzüge gehen auf in der Bestimmtheit der Glied um Glied klar sondernden Konstruktion, in der sinnvollen Andeutung der einzelnen Funktionen und in der ebenso sorgfältigen wie geschmackvollen Ausführung; immer aber ist eher die einfache Schönheit als die erhabene Größe zu bewundern, eher die augenscheinliche Angemessenheit als die tiefe Bedeutung der Formen, eher das klare Gefüge des Einzelnen als das

organische Verwachsen der Teile; immer erscheint, von den kleinsten Gliedern abgesehen, nur die rechtwinklige Durchschneidung horizontaler und vertikaler Linien [1].

Zweites Kapitel.

Der Übergang aus der heidnischen Zeit in die christliche.

273. Dem Rom der Kaiserzeit fiel in der Baukunst eine doppelte Aufgabe von der größten Bedeutung zu: es hatte das griechische Erbe der Folgezeit zu übermitteln und es durch Ergänzung und Weiterbildung zu bereichern. Dabei war eine gewisse Verkümmerung des Überlieferten von vornherein zu erwarten. Denn brachte es schon der gewöhnliche Lauf der Dinge mit sich, daß die hoch entwickelte klassisch-griechische Kunst in der hellenistischen Zeit, also etwa seit Alexander, bei den Griechen selbst im ganzen von der erreichten Höhe herabsank, so waren die Römer erst recht nicht mit dem feinen Kunstsinn begabt, der ihnen die organische Fortbildung der griechischen Kunst ermöglicht hätte. Ihr Charakter war praktisch-realistisch, nüchtern und derb; der erwachende Sinn für die schöne Form aber führte sie notwendig zu Äußerlichkeit und Übertreibung der Form, deren Beziehung zum Inhalt und zu der Idee sie nicht tief genug erfaßten. Zudem zündete der griechische Geistesfunke bei seiner Überleitung nach Rom nicht in allen; gab es also auch seit dieser Zeit immer einige, welche „in Attika gewesen" waren und dort etwas Rechtes gelernt hatten, so konnte doch nicht jeder die angestammte Natur so weit verleugnen, mancher widerstrebte sogar mit Bewußtsein. So geht in der Römerzeit dem nach griechischer Art verfeinerten Geschmacke immer eine gewisse Nüchternheit und Roheit, wenigstens bei verschiedenen, aber bisweilen sogar bei denselben Persönlichkeiten, zur Seite.

274. Anderseits brachten die Römer für die höhere Kunstübung doch gewisse Erfahrungen und geistige Eigenschaften sowie äußere Glücksgaben mit, welche ihnen auf dem Gebiete der Baukunst, wenn nicht auf andern, einen gewissen Vorsprung vor den Griechen sicherten. Die etruskische Kunst, wenngleich selbst großenteils aus Griechenland hergeleitet, aber nicht unselbständig fortentwickelt, war den Römern als erstes Erbe zugekommen. Für den einfachen Nützlichkeitsbau, in Kanal-, Straßen-, Tor- und Brückenanlagen, machte sie auch ihr praktischer Sinn in Verbindung mit wunderbarer, den Griechen unbekannter Energie vorzüglich geeignet; die Schule aber, welche sie nach dieser Richtung durchmachten, erwies sich als glückliche Vorstufe für die höhere Baukunst. Die verschiedenen Arten des Wölbens erlernten sie von den Etruskern, gleichviel ob diese selbst hier Erfinder oder Schüler der

[1] Vgl. das besonnene Urteil über die hellenische Baukunst bei Hübsch, Die Architektur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Skulptur.

Orientalen, oder gar auch darin von den Griechen angeregt waren. Auf die praktisch-nützlichen Bauten angewendet, bildete die neue Kunst sich gerade in Rom zu einem der fruchtbarsten Elemente für die Geschichte der schönen Baukunst heraus.

Sodann kennzeichnete den römischen Charakter ein ungewöhnlicher Sinn für Kraft und Größe; die weltbeherrschende Stellung des kaiserlichen Roms aber und die Überfülle an Mitteln ebneten alle Wege zur Entwicklung einer durch Mächtigkeit, Weiträumigkeit und Herrlichkeit hervorragenden Hochbaukunst. Wenn sich nun auch die Vermittlung zwischen dem Eigenen und Fremden, z. B. zwischen dem griechischen Säulenbau und dem italischen Gewölbebau, als eine so schwierige Aufgabe erwies, daß sie kaum vollkommen zu lösen war, so hat eben doch die Folgezeit dargetan, daß der Sieg des neuen Prinzips den Untergang des älteren verschmerzen ließ; und doch wurde aus demselben immerhin der mögliche Vorteil gezogen, ja es wirkte noch lange fort, bis es schließlich eine Wiedererweckung und Neubelebung erfuhr[1].

275. In der Behandlung dessen, was zum griechischen Horizontalbau gehört, haben die Römer nicht ohne Grund viele Tadler gefunden, die sich freilich von Einseitigkeit nicht immer ferngehalten haben. In der Regel vergißt man, daß die Römer vielfach sich auf das Beispiel der Griechen selbst aus der hellenistischen, d. h. nachklassischen, Zeit berufen konnten, und daß in andern Fällen wohl nur unsere Unbekanntschaft mit den Leistungen dieser Spätzeit die Abweichungen von dem klassischen Stile der Griechen den Römern aufbürdet. Diese Entschuldigung der Römer bricht sich in der letzten Zeit mehr und mehr Bahn. Eine zweite liegt in der Natur der Sache, in dem natürlichen Verbrauch und Wandel der schönen Formen begründet. Es ist wahr, die Römer haben konstruktive Bauteile zu ornamentalen herabgesetzt, seit durch den Bogen der von Säulen getragene Architrav überflüssig wurde. Beim Arkadenbau benutzt man nämlich den griechischen Architrav mit Halbsäulen, die zwischen den Bögen stehen, zur dekorativen Gliederung leerer Wandflächen, sowohl im Inneren als besonders im Äußeren der Gebäude. Von Last und Stütze ist da nicht mehr die Rede; aber ein Kolosseum (Tafel 8) würde dem prachtliebenden Römer, vielleicht nicht ohne Grund, bei seiner Riesengröße zu einförmig und kahl erschienen sein ohne diesen Schmuck; und da sich derselbe schon am Theater des Marzellus, ja am viel älteren Tabularium (Staatsarchiv) findet, so ist es recht wahrscheinlich, daß ein griechisches Vorbild den Anlaß dazu gegeben hat. Den Schein, als ob die Säule doch etwas trage, erstrebte

---

[1] Vgl. über die Baukunst der Etrusker und Römer: Handbuch der Architektur II. Tl, II. Bd.

Das Kolosseum zu Rom. Teilansicht. (Rekonstruktion.) S. 201.

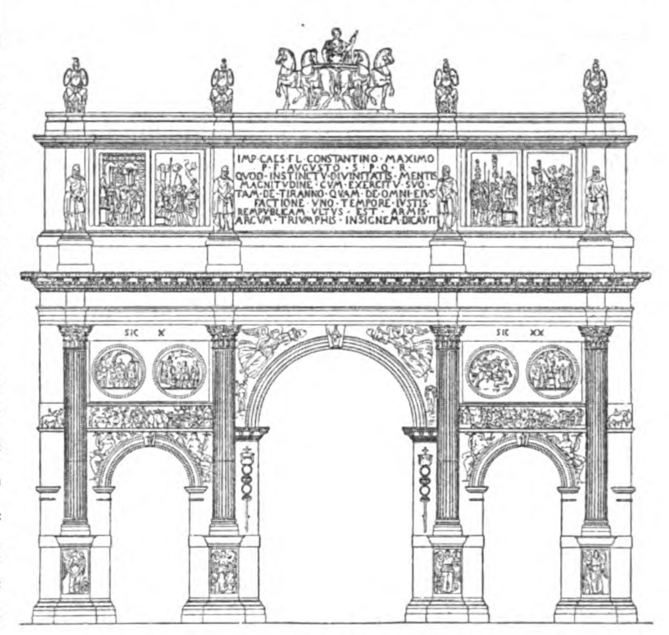


Bild. 38. Der Bogen Konstantins d. Gr. zu Rom.
(Rekonstruktion.)

man gern durch Verkröpfung, d. h. würfelartiges Hervortreten des Architravs über dem Kapitäl; das wirkte aber nur für das Auge, welches man weiterhin durch aufgesetzte Statuen zu befriedigen suchte (so am Bogen Konstantins, Bild 38). Halbsäulen und Pilaster wurden ungleich häufiger als in Griechenland verwendet; denn auf Abwechslung wie auf starke Licht- und Schattenwirkungen waren die Römer bedacht. Die Verzierung von Friesen, Gebälk und Pilastern trieben sie ins Übermaß. Mit der Häufung der Ornamente hängt die unrichtige, bedeutungswidrige oder doch störende Anwendung derselben nahe zusammen. In diesen Einzeldingen findet man wohl hier und da feinen Geschmack, aber im ganzen mehr eine bloß äußerliche Freude am Zieren, wo und wie nur die Gelegenheit dazu geboten war. Doch muß man bei der Anklage der Römer die Übertreibungen der sog. Barockzeit nach Hadrian nicht auf die frühere Zeit übertragen.

276. In der Veränderung griechischer Ornamente, Maße und Grundpläne waren die Römer nicht immer glücklich. Manchmal indes, wie im Pflanzenornament, mischen sie nur einen gesunden Realismus bei oder suchen, nicht ohne Berechtigung, italische Traditionen neben den griechischen zu Ehren zu bringen. Das Haus z. B. konnte ihnen nicht ohne das echt römisch-etruskische Atrium gefallen; beim Tempel behielten sie den altitalischen, hohen Unterbau, die Säulenhalle und die Stufen ausschließlich an der Vorderseite bei. In den Säulenordnungen unterschieden sie den allgemeinen Charakter ganz richtig, wenn sie bei der oben erwähnten Zierarchitektur die dorische Säule im unteren Stockwerk, darüber die ionische und im obersten die korinthische anwendeten (Tafel 8) und wenn sie ganz im Geiste



Bild 39. Titusbogen zu Rom.
(Römisches Komposit-Kapitäl.)

ihrer prachtliebenden Baukunst die korinthische Ordnung bei weitem vorzogen; aber sie ließen auch die toskanische nicht fallen, sondern setzten sie meistens an die Stelle der verwandten dorischen. In der Mischung der Kapitäle, der verschiedenen Formen der Säulen- oder Gebälkgliederung waren sie vielleicht nicht immer im Rechte; aber viel Anklang fand jahrhundertelang das berühmte Komposit-Kapitäl, in welchem der Doppelreihe der korinthischen Akanthusblätter statt der vier kleinen Voluten das ganze ionische Kapitäl mit seinem Perlstab, Eierstab und den zwei mächtigen Voluten aufgelegt ist (vgl. Bild 39 mit 33 S. 168 und 37 S. 172). Die Römer bewiesen durch die Vervielfältigung der Formen, daß es ihnen wenigstens an Phantasie nicht fehlte (Rankenwerk, Blumengewinde, Früchte, Stierköpfe, Insekten, Vögel usw., auch förmliche Grotesken). Die alexandrinische Kunst gab für das Ornament wie für die ausgebildete Wandmalerei (Kampaniens und Roms) großenteils Muster oder Anregung. Auch in der Mosaik waren die Griechen Muster; eine Art hieß geradezu opus Alexandrinum. Aber blieben wohl die Schüler in diesen Künsten hinter ihren Lehrern zurück? Man wird das kaum sagen können. Nicht minder eigneten sich die Römer, nachdem einmal der Sinn für die Kunst erschlossen war, die griechische Plastik und das Kunsthandwerk in jeglicher Gestalt an, und es wurden zahlreiche Werke hervorgebracht, welche die Schöpfungen der Architektur würdig zierten.

277. Allein die Stärke der Römer liegt nicht auf dem Gebiete, wo sie den Griechen Schritt für Schritt nachgingen. Die Technik der Nützlichkeitsbauten, in der sie Meister waren, mußte sie auf einen besseren Weg der Kunst führen. Schon die Bearbeitung des Hausteins war vorzüglich. „Von günstigster Wirkung“, sagt Kuhn (Baukunst 224), „ist an den Mauerkörpern der durch die Behandlung der Werkstücke charakterisierte und deutlich markierte Quaderbau oder der Fugenschnitt. Die schwere, einheitliche, gleichsam monolithe Masse, wie sie das an das Einfache gewöhnte Auge des Griechen vorzog, wird malerisch in lauter Individualitäten aufgelöst und durch das Netz der Fugen und den Schattenschlag belebt (vgl. Tafel 8). Durch die verschiedene Behandlung der Außenfläche der einzelnen Steine von der Rustika bis zu den feinsten Kreuzgehrungen des Spiegels können ferner alle Schattierungen oder gleichsam Stimmungen vom düstersten Ernste bis zur zierlichsten Anmut ausgesprochen werden.“ In der Lage der Steine gingen sie bis zu dem Zierat des opus reticulatum, bei dem die quadratischen

Stücke auf die Ecke gestellt werden und die schräg aufsteigenden Fugen sich netzartig durchschneiden. Sie waren tüchtige Kenner des Materials (Steine, Ziegel und Holz) und wußten überall mit der Festigkeit und Dauerhaftigkeit reiche Mannigfaltigkeit und Gefälligkeit zu verbinden. In dem echt italischen Aquädukten-, Kloaken- und Brückenbau wendeten sie mit völliger Sicherheit den Bogen und das Gewölbe an. Das riesige Flavische Amphitheater, das Kolosseum, trägt ein ausgesprochenes italisches Gepräge.

278. Wenn nun auch in andern gewaltigen Werken griechische Vorbilder und Anregungen Einfluß hatten, so erscheinen doch neben den römischen Thermen, Palästen, Zirkussen, Foren, Triumphbögen die Werke der Griechen meist wie Zwerge. Der monumentale Charakter, welcher der Baukunst beinahe wesentlich ist und einen Hauptteil der architektonischen Schönheit ausmacht, tritt in der Größe, Kraft und Pracht solcher Werke, deren Detailarbeit vielleicht nicht ganz entsprechend, aber doch auch nicht unwürdig ist, greifbar zu Tage. Der ungeheure Einfluß endlich, den die römische Baukunst auf die folgenden Jahrhunderte gehabt hat, müßte schon allein dafür bürgen, daß in ihr mit dem System des Wölbens und des Innenbaues zur Herstellung größter Räume (also der eigentlichen Raumkunst) treibende Momente gegeben waren, um die Baukunst auf eine nie geahnte Höhe emporzuheben.

Auch im einzelnen erwies sich als fruchtbar der Tür- und Torbau, die Wanddekoration durch runde Nischen oder durch rechteckige Nischen mit einem Zierbogen oder Giebelchen darüber, durch Säulen mit Rundbogen in der Art des späteren Rundbogenfrieses, endlich die Bekleidung der Wände mit Marmorplatten in verschiedenen Farben und die damit nahe zusammenhangende, bereits erwähnte Wandmalerei (Vitr. 7, 5) und Mosaikkunst.

279. Das Christentum trat in die Welt, als eben die römische Baukunst in ihrer Blüte stand. Die Kaiser Augustus, Nero, die Flavier, dann Trajan und Hadrian waren als Bauherren in und selbst außer Italien bedeutend. Rom wurde unter ihnen aus einer Ziegelstadt eine Marmorstadt. In Rom war nun aber auch der Mittelpunkt der Kirche; von Rom ging der christliche Baustil aus und wurde in die fernsten Länder getragen. Die Verlegung des Kaisersitzes nach Konstantinopel schuf ein neues Zentrum der kirchlichen Kunst; zeitweilig erlangte auch Ravenna (seit 493 und weiter 555) eine hervorragende politische und künstlerische Bedeutung. Welcher Kunststil in der Kirche Aufnahme finden sollte, war damit von selbst gegeben: es war der griechisch-römische. Der Umstand aber, daß dem Christentum während dreier Jahrhunderte die ungestörte Freiheit der äußeren Entfaltung verwehrt wurde, brachte den Nachteil, daß der nach der Blüte der römischen Baukunst seit Hadrian eintretende rasche Verfall die erste Periode der christlichen Baukunst merklich beeinflußte.

Woermann kennzeichnet die spätere Zeit also: „Die Weiterentwicklung der Baukunst nach der ‚Renaissance‘ der Zeiten Hadrians hat man, einem modernen Ausdruck rückwirkende Kraft gestattend, als ‚barock‘ bezeichnet. Die gleichen Ursachen pflegen in der Tat auch in der Kunstgeschichte gleiche Wirkungen zu haben; wenn das Auge sich an reinen, abgeklärten Formen satt gesehen, verlangt es nach immer reicheren Gestaltungen, nach stärkeren Gegensätzen, nach größerem Reize. Die ursprüngliche Bedeutung der einzelnen Glieder wird vergessen oder nicht beachtet. Nach innerer Folgerichtigkeit wird immer weniger gefragt. Starken Licht- und Schattenwirkungen, die einen malerischen Eindruck erzeugen, wird der Vorzug vor konstruktiver Gesetzmäßigkeit gegeben. Daher holt man die Halbsäulen, die einen Bestandteil der Wände bilden, immer häufiger aus der Fläche hervor, um sie als Freisäulen, die doch weiter nichts tragen als das verkröpfte Gebälk, vor die Wand zu stellen. Daher löst man hier und da selbst aus den Giebeldreiecken die Mitte mit der Spitze heraus, um sie durch ein frei aufgestelltes Zierglied zu ersetzen; daher begnügt man sich manchmal sogar nicht, das Gebälk sich gradlinig verkröpfen oder bei Rundbauten der gegebenen Rundung sich anschmiegen zu lassen, sondern läßt es sich auf eigene Gefahr runden und biegen. Auch die Säulenkapitäle werden immer üppiger gestaltet und nicht selten mit Figuren geschmückt, und immer häufiger treten an die Stelle der bemalten Stuckhülle oder des getönten weißen Marmors die aus der Ferne herbeigeschafften farbigen Marmorarten und andere bunte Gesteine, die den Bauten der späteren römischen Kaiserzeit ihr eigenartiges Gepräge verleihen.“

280. Wie weit es kam, beweist die Tatsache, daß Konstantin für seinen Triumphbogen die Reliefs von dem abgebrochenen Triumphbogen Trajans herübernahm, weil die frühere Kunstfertigkeit bereits unerreichbar schien. Kein Wunder, wenn man auch zum Bau der christlichen Gotteshäuser das bessere Alte als spolia Aegypti verwendete. Den größten Rest antiker Säulen, zumal aus den später verödeten Tempeln, findet man daher in christlichen Basiliken wieder. Anfangs war man bedacht, eine Auswahl zu treffen, dann aber stieß man sich nicht mehr daran, Säulen verschiedener Ordnung zusammenzubringen, wohl gar solche verschiedener Größe durch irgend einen Gewaltakt gleichzumachen. Im Schutte verfallener oder zerstörter Tempel und Paläste fand man noch allerhand weitere Baustücke: Konsolen, Simse, Wandplatten, Marmorblöcke der verschiedensten Art und Farbe, die sich zu Arbeiten des Kunsthandwerkes mit mehr oder weniger Mühe verwenden ließen. Es war dies der Weg, welchen die Zeit vielleicht am liebsten ging, um Friese, Gesimse, Türgewände, Wandschmuck, Bodenbeläge u. dgl. zu gewinnen. Im Ornamente lebte so ein guter Teil der Antike noch Jahrhunderte fort; die schlimmste Verwilderung wurde gerade durch diese Art von Barbarei ferngehalten.

281. Die christliche Kunst rettete aber auch die jungen fruchtbaren Keime der heidnischen in die spätere Zeit herüber, vor allem den Bogen- und Gewölbebau; den letzteren verwendete sie vorläufig noch in beschränktem Maße, bis sie ihn später in glänzendster Weise vollendete. Bezüglich des Arkadenbaues ist sogleich ein Fortschritt zu verzeichnen. Man hat wohl

ursprünglich nicht den Mut gehabt, den schlanken Säulen die auf den Bogen ruhende Mauerlast aufzubürden. Nachdem aber dieses im Osten schon früher angewendete System z. B. in dem Palast und in den Thermen Diokletians sich bewährt hatte, eignete die christliche Baukunst sich dasselbe begierig zu. Man hat sie dafür mit Unrecht getadelt[1]. Eine eigentümliche Schönheit liegt eben in den fast immer auf den zierlichen Säulen ruhenden Arkaden der Basiliken. Auch praktisch erleichtern sie den Durchblick aus den Abseiten auf das Chor und den Ambo sowie umgekehrt den Zutritt des Lichtes aus den Oberfenstern des Mittelschiffes in alle Teile des Gotteshauses. Wie natürlich sich die Säulenarkaden auch konstruktiv ergaben, ersieht man aus den Fenstern der Basilika Sessoriana (S. Croce in Gerusalemme). Über dem steinernen Fenstersturz war da zuerst ein flacher, dann ein halbkreisförmiger Entlastungsbogen gespannt. Später entfernte man den geraden Sturz, der nichts mehr trug; ebenso entbehrlich war aber der flache Bogen, da der kreisrunde den Druck der Obermauer ableitete. Damit war die neue Aufgabe gelöst. Dieselbe Erfahrung konnte man nun auch machen, sobald man behufs Weiterstellung der Säulen des Mittelschiffes den Architrav durch einen übergespannten Bogen entlastete; der Architrav wurde dadurch überflüssig. Immer stand aber noch die Säule, nicht ein massiger Pfeiler, unter der Mauerlast, und die altchristlichen Baumeister haben sich rücksichtlich der Tragkraft derselben, trotz der so hohen Obermauer, nicht verrechnet. Das in jener ersten Zeit aufgekommene Verfahren wurde denn auch sobald nicht aufgegeben, wenn auch schließlich bei dem wuchtigen lastenden Gewölbe die Säule dem Pfeiler Platz machen mußte.

Die nicht zu verachtende Schönheit des Architravbaues erkannten übrigens jene altchristlichen Baumeister recht wohl; sie verwendeten ihn oft, sogar, wie in St Peter, abwechselnd mit den Säulenarkaden (diese in den Nebenschiffen). Aber sie hatten wohl begriffen, wohin das treibende Moment der römischen Baukunst drängte, und neigten sich immer entschiedener dem neuen Verfahren zu.

282. Was in der christlichen Zeit ferner seine volle Geltung behalten mußte, war die von den heidnischen Römern angebahnte Weiträumigkeit der Bauten. Die gottesdienstliche Feier erheischte große bedeckte Versammlungsräume nach Art der profanen Basiliken oder etwa der großen Säle in den Häusern der Vornehmen, den Palästen der Kaiser oder den öffentlichen Thermen. Die Zusammenkünfte der ganzen Gemeinde wurden ja zur Regel. Auch Lichtfülle und Schönheit war für diese Räume in gewissen Grenzen ein Bedürfnis. Es handelte sich obendrein um einen Tempel des einzig wahren Gottes, des Königs Himmels und der Erde, und die Weihe der

---

[1] Vgl. Beissel, Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst 64.

Religion gab überhaupt dem christlichen Bethaus in den Augen der Gläubigen die allerhöchste Bedeutung. So wetteifern denn gleich anfangs einzelne christliche Kirchen an Geräumigkeit und Pracht mit dem Herrlichsten, was die römische Baukunst für weltliche Zwecke geleistet hatte.

283. Indem wir der Religion Erwähnung tun, haben wir auch schon das entscheidende Moment genannt, welches die Baukunst unfehlbar einer neuen Blüte entgegenführen mußte. Nichts konnte zu schön, nichts zu herrlich sein, was für die höchsten Zwecke des Lebens, was für Gott selbst gearbeitet und geopfert wurde. Die Triebkraft dieser religiösen Gesinnung konnte der Märtyrerperiode, also der eigentlichen Heroenzeit des Christentums, nicht gebrechen. Die christliche Kirche mußte noch in ganz anderem Sinne ein Innenbau werden als diejenigen heidnischen Bauten, welche etwa als Muster dienen mochten; sie hatte ja im Altar und den mit dem Altare verknüpften Geheimnissen einen so einheitlichen und so erhabenen Mittelpunkt, daß sie sich nur von diesem aus, und zwar ungleich reicher und mit strengster Folgerichtigkeit, entwickeln konnte. Die religiösen Bauten der Heiden hatten in der Zelle des Gottes einen Ziel- und Mittelpunkt, der weder die innere Bedeutung noch die Anziehungskraft besaß, um der Baukunst einen ähnlichen Schwung zu geben. Die römischen Profanbauten entwickelten sich im Inneren glänzender; aber ihre Idee war nicht tief und ihr Zweck nicht einheitlich genug. Paläste, Thermen u. dgl. hatten mehr eine äußere als eine innere Einheit. Das gilt selbst von den eigentlichen Versammlungsräumen, den als Muster zunächst in Frage kommenden Basiliken. Denn wollen wir in diesen auch nicht einfach einen bedeckten Säulenhof erkennen, sondern den halbkreisförmigen Ausbau, den sie gewöhnlich aufwiesen, hinzurechnen, so findet sich doch, daß dieser in einem ganz verschiedenen Zwecke begründet und deshalb auch baulich nicht mit dem Peristyl zur Einheit verbunden war: den für gerichtliche Verhandlungen vorbehaltenen Ausbau trennte eine quer laufende Säulenreihe von dem Hauptraume ab. Die christliche Idee dagegen machte den vor oder in jenem Ausbau aufgestellten Altar zum Ziel- und Mittelpunkt des Ganzen. Die Bedeutung des Altars aber gab dem christlichen Geiste die Schwungkraft, im Kirchenbau alle Profanbauten zu überflügeln.

284. Jene Äußerlichkeit und Eitelkeit, welche man den römischen Prachtgebäuden im Gegensatz zu denen der maßvollen Griechen mit Recht vorwirft, hatte bei der Größe der christlichen Idee kaum Gelegenheit, sich einzudrängen; wie konnte auch die Rede davon sein, daß die äußere Größe und Pracht der christlichen Kirche in Mißverhältnis zu der Idee oder der Bestimmung des Baues stehe? Die innere Ausstattung durfte alle Künste und Kunsthandwerke beschäftigen, ohne daß so bald Überladung zu Tage trat; zudem konnte alles verhältnismäßig

leicht zur Einheit zusammengeschlossen werden, wohingegen z. B. die römischen Thermen nicht nur in der Gliederung des Baues, sondern ebensosehr in der inneren Ausstattung nur eine unvollkommene Einheit darstellten.

285. Vor allem aber hatte die christliche Baukunst ein unveräußerliches populäres Gepräge; sie schuf ihre Werke in ganz anderer Weise, als das heidnische Altertum, für den letzten im Volk ebensowohl wie für die vornehme Welt; sie war des Interesses aller gewiß, nahm die Beihilfe aller nach Maßgabe der Verhältnisse in Anspruch, sie konnte endlich bei der wesentlichen Unveränderlichkeit der religiösen Anschauungen in Zeit und Raum sich auch wesentlich in einer und derselben Richtung bis zur höchsten Vollkommenheit fortentwickeln.

286. Ihr heiliger Charakter sicherte der christlichen Baukunst endlich einen besondern Segen des Himmels. Wie könnte man daran zweifeln? Den Willen des Allerhöchsten dürfen wir ja wohl aus den Worten ablesen, welche er einst über den Bau und die Ausstattung der Stiftshütte zu Moses sprach: „Sieh, ich habe Beseleel namentlich berufen und ihn erfüllt mit dem Geiste Gottes, mit Weisheit und Einsicht und Geschicklichkeit in jeder Kunst . . . Ich habe in das Herz eines jeden Kunstfertigen Weisheit gelegt, damit sie ausführen mögen, was ich dir befohlen habe, das Zelt des Zeugnisses und die Bundeslade und die Sühnstätte und alles Geräte des Zeltes“ (Ex 31).

Die wesentlich in Betracht kommenden kirchlichen Bauten der altchristlichen Zeit zerfallen in Rundbauten und Basiliken. Wir haben nun beide Arten zu betrachten, vorab die erstere, welche den Typus des christlichen Gotteshauses in minder ausgesprochener Weise darstellt

Fünfter Teil.

Dritte Entwicklungsstufe der Architektur.

Erstes Kapitel.

Der christliche Zentralbau.

287. Die Stufe der Vollendung erreicht die Architektur auf Grund der griechischen Formvollendung und des römischen Gewölbebaues durch die Ausgestaltung der erhabenen Idee des christlichen Gotteshauses. Unsere Darstellung selbst wird zeigen, daß die ideale Höhe vor der romanischen und gotischen Periode nicht erreicht wurde; aber der altchristliche Kirchenbau, insbesondere der Basilikenstil, muß nicht als Abschluß einer älteren Kulturstufe, sondern als Vorschule zur höchsten Vollendung angesehen werden [1].

Die christliche Baukunst schloß sich eng an die heidnische an in denjenigen Bauten, welche, auf kreisförmiger, quadratischer oder polygoner Grundfläche aufgerichtet, zwar keine reiche Gliederung, aber in der Geschlossenheit ihrer Form eine schöne Vollendung aufweisen. Alles gruppiert sich hier um die Mitte, in reiner Symmetrie des Grund- und Aufrisses, oben naturgemäß durch ein Kuppelgewölbe von bester ästhetischer Wirkung abgeschlossen. Die gleichmäßige Beleuchtung von oben ergibt zugleich die glücklichsten Lichtwirkungen. Anderseits sind mit der folgerichtigen Stellung des Altars in der Mitte und mit der verhältnismäßigen Enge des Zentralbaues große Übelstände verbunden: der Raum wird für eine Gemeinde bald nicht ausreichen, diese kehrt entweder teilweise dem Priester am Altar den Rücken zu, oder sieht ihn (in späterer Zeit) wegen des Altaraufsatzes nicht und stört sich selbst, wenn viele sich gegenseitig das Gesicht zuwenden. Die Stellung des Altares in einer Nische hebt die bauliche Inkonsequenz nicht auf; denn der Zentralbau entwickelt sich von der Mitte aus, die Nische

---

[1] Vgl. über die altchristliche und die byzantinische Baukunst: Handbuch der Architektur II. Tl, III. Bd, 1. Abt.

ist aber nur ein An- oder Ausbau. Größere Zentralbauten bieten zudem nicht unerhebliche technische Schwierigkeiten und erfordern bedeutende Geldmittel.

288. Der Rund- und Kuppelbau ist nicht eine ausschließliche Erfindung des Abendlandes. Asien kann ihn selbständig, ja ursprünglich für sich in Anspruch nehmen; er findet sich nicht nur in Persien, sondern war schon den Assyriern nicht unbekannt. Den altchristlichen Zentralbau braucht man natürlich nicht aus der Ferne herzuleiten; die Römer boten die schönsten Muster, an die der abendländische wie der byzantinische christliche Kuppelstil sich unmittelbar anschloß. Daß die Römer selbst aber den Zentralstil aus dem Seleuzidenreich überkommen haben, ist nicht unwahrscheinlich. Jedenfalls entspricht derselbe dem auf Pracht und Zentralisierung angelegten Charakter der Orientalen; die griechische Kirche hat ihn daher mit dauernder Vorliebe, wenn auch modifiziert, beibehalten. Es war denn auch ganz natürlich, daß gerade Byzanz den von Italien übertragenen Stil durch Steigerung und kleine Änderungen auf die ideale Höhe brachte.

Insofern mag man also von einem „orientalischen" oder „byzantinischen" Stile reden. Dagegen ist es schwerlich berechtigt, nun weiterhin aus einer Rückwirkung von Byzanz auf Italien die vollendeteren christlichen Rundbauten in Ravenna oder gar in Rom, überhaupt im Abendlande, erklären zu wollen. Dafür fehlen die Beweise, nicht nur rücksichtlich der Ausstattung, sondern ebensowohl rücksichtlich der Konstruktion solcher Bauten. Allerdings versteht es sich von selbst, daß der Vorteil, welchen das oströmische Reich voraus hatte: die ungestörte und durch die Einflüsse des Orientes in mancher Beziehung geförderte Fortentwicklung des altrömischen Erbes, auch dem Abendlande zugute kam; an Verbindungen von Süd- und Norditalien mit dem östlichen Kaiserhofe hat es ja nicht gefehlt. Aber jenes Erbe war eben doch für den Osten und Westen das gleiche und eine teilweise übereinstimmende Fortentwicklung nicht ausgeschlossen. Auf diese kann man also die Besonderheiten der ravennatischen Kunst ohne merklichen Zwang zurückführen[1].

Die Römer hatten runde Tempel (z. B. der Vesta), runde Grabmonumente (Mausoleen) und runde Baderäume (Thermen). Mit solchen Rundbauten verbinden sich naturgemäß als Bedeckung die Kuppel und als Wandgliederung die halbkreisförmigen Nischen. Als Stützen dienen Pfeiler oder Säulen. Um den Kern des Baues kann sich ein Umgang oder gar ein doppelter Umgang legen; die Umgänge können mit dem

[1] Vgl. darüber Kraus, Gesch. der christl. Kunst, und Beissel, Bilder aus der Gesch. der altchristl. Kunst; s. auch unten Nr 297 ff.

Kern zweistöckig aufgebaut werden, dieser auch höher aufragen als die Seitenräume.

289. Die Konstruktion der Kuppel hat dann keine Schwierigkeit, wenn sie als hohle Halbkugel einen nicht zu weiten kreisrunden Raum überdeckt; sie folgt da ganz der Konstruktion des Halbkreisbogens, indem die keilförmigen Steine, nach dem Mittelpunkt gerichtet, die Last gleichförmig auf die Unterstützungsmauer (den Zylinder oder Tambour) übertragen. Für die Nischen ist ebenfalls eine Halbkuppel naheliegend. Wird aber die Kuppel über einem quadratischen oder polygonen Unterbau errichtet, so ist eine Vermittlung zwischen beiden Teilen nötig; denn ob man als Durchmesser der Kuppel den Durchmesser des Vielecks oder den Durchmesser eines in dasselbe eingeschriebenen Kreises nimmt, in beiden Fällen muß zwischen dem eckigen Mauerbau und der runden Kuppel durch besondere Aus- oder Einmauerung die geschlossene Verbindung erst hergestellt werden. Dem Seitenschube des wuchtigen Aufbaues müssen entweder überaus dicke Mauern oder vor die Mauern gelegte Streben begegnen. Der Gewölbe- und Kuppelbau hatte indes eben wegen der Schwierigkeit der architektonischen Aufgabe und zugleich wegen der dabei zu entfaltenden Kühnheit und Pracht für Baumeister und Bauherren einen mächtigen Reiz. Mußten also auch die Christen zu Konstantins Zeit zunächst darauf bedacht sein, in kurzer Zeit und mit möglichst geringen Mitteln geräumige Gotteshäuser im Basilikenstil herzustellen, so sehen wir sie doch alsbald ihr Auge auch wieder auf die andere Gruppe von Gebäuden richten, von denen ihnen in Rom und anderswo schöne Muster vor Augen standen.

290. Rundtempel gab es bei den Römern wohl nicht viele; teilweise erhalten sind zwei kleine mit Säulen umstellte in Rom und in Tivoli. Letzterer (Bild 40) stammt vielleicht noch aus der Zeit der Republik, ist aus Backstein gebaut, mißt 7,19 m im Durchmesser und hat einen bedeckten Säulenumgang im korinthischen Stil, der allein zu der etwas künstlichen Gestalt des Rundbaues zu passen scheint. Die Kuppel und acht von achtzehn Säulen fehlen heute; zum Teil erhalten sind die Kassettendecke des Umgangs, der verzierte Fries und das Gebälk. Licht wurde nicht allein durch die Türe, sondern auch durch zwei Fenster eingeführt. Dieses Tempelchen war, wenn auch noch seine wunderschöne Lage über dem tief unten brausenden Anio, auf hohem Unterbau und Sockel, hinzugerechnet wird, ein rechtes Ziergebäude. Der christliche Baumeister konnte den Stil des Rundbaues auf kleine Tauf- oder Grabkapellen anwenden.

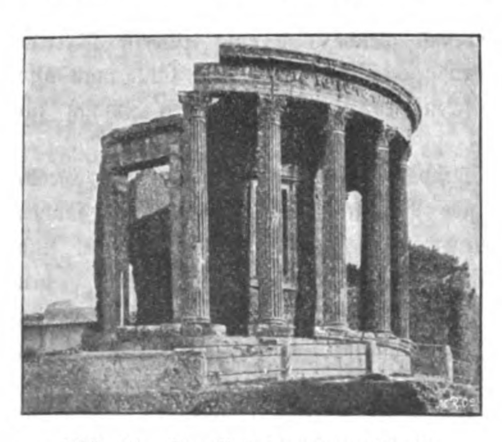


Bild 40. Der Vestatempel zu Tivoli.

291. Die Feierlichkeit der durch Eintauchen vollzogenen Taufe (noch im 13. Jahrhundert sehr gewöhnlich) brachte es mit sich, daß regelmäßig ein besonderer Raum in der Nähe der Basilika als Taufkapelle eingerichtet wurde. Schon in den Thermen der heidnischen Zeit waren die Badesäle, welche gleichfalls Baptisterien genannt wurden, häufig kreisrund; um so näher lag die Aufnahme der dem Zwecke der Taufe, bei welcher sich eine gewisse Anzahl von Personen um den Taufbrunnen vereinigten, bestens entsprechenden Form. Wie man bemüht war, gemäß der Bedeutung des rituellen Aktes auch den Raum zu einem wahren Ziertempelchen auszustatten, darüber vgl. Beissel a. a. O. 283 ff.

Für Grabkapellen mochte sich der Zentralbau nicht minder empfehlen. Manche heidnischen Grabdenkmäler, insbesondere auch die Mausoleen der Kaiser, hatten eine runde Form. Diese findet sich bei den verschiedensten Völkern, und zwar kegel- oder kuppelförmig zugespitzt; eine etwas vollkommenere Gestaltung läßt den Unterbau sich zuerst zylinderförmig erheben. Verwandt sind die auf quadratischer oder polygoner Grundlage pyramidal oder kuppelförmig aufgebauten Grabmäler. Diese auch den primitiven Wohnungen eigenen Formen waren besonders dann willkommen, wenn man das Haus der Toten dem der Lebendigen ähnlich gestalten wollte. (Hausförmige Grabmonumente.)

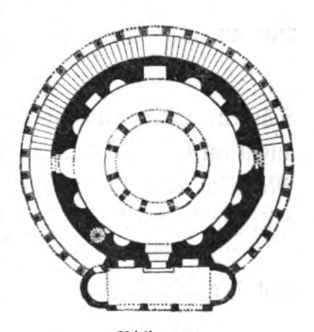


Bild 41.
S. Costanza zu Rom.
(Grundriß. — Nach Essenwein.)

292. Das Grabmal der Cäcilia Metella bei Rom ist ein mit Travertinquadern bekleideter Zylinder von $29\,^1/_2$ m im Durchmesser, der über dem mit Stierschädeln und Blumengewinden gezierten Marmorfries ursprünglich wahrscheinlich durch einen kuppelförmigen Aufsatz abgeschlossen wurde. Im Innern ist die konisch gewölbte Kammer so ziemlich zerstört. Der viereckige Grundbau zeigt nur noch den rohen Bruchsteinkern.

Eine wahrscheinlich für nächste Verwandte Konstantins erbaute Grabrotunde wurde später zur Kirche S. Costanza eingeweiht. Der Grundriß (Bild 41) zeigt die zwölf Doppelsäulen (aus Granit), welche auf ihrem Architrav die Bogen und damit den Zylinder (Tambour) tragen. In diesem befinden sich zwölf große Rundbogenfenster, welche die schönste Beleuchtung geben. Die überwölbende Kuppel hat einen Durchmesser von $11\,^1/_3$ m. Je zwei Säulen sind durch den der Rundung folgenden Architrav verbunden und mit Bogen überspannt. Die Last der Kuppel wird auf den geschlossenen, tonnengewölbten Umgang übertragen, in dessen Mauerfläche runde und viereckige, größere und kleinere Nischen ausgespart sind. Von einer äußeren Säulen-

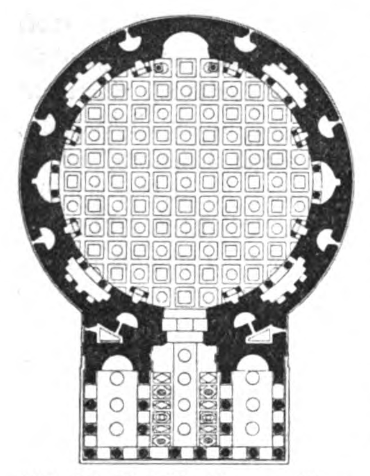


Bild 42. Das Pantheon zu Rom. (Grundriß.)

stellung sind noch Reste vorhanden. Die Vorhalle ist rechteckig mit großen Seitennischen. Wie herrlich auch diese kleine Kirche (die von Ammianus Marcellinus ein Mausoleum genannt wird, nach Garrucci[1] aber ursprünglich als Taufkapelle gebaut sein soll), mit Mosaiken in der Kuppel, an der Decke und in den Nischen des Umgangs geschmückt war, darüber vergleiche Beissel a. a. O. 125 ff. Der Boden war mit einem weißen Marmorpaviment belegt, dessen schwarze Einlagen eine Vindemmia mit Genien, Vögeln und graziösen Weinranken darstellten. Weißer, geaderter Marmor bedeckte die Arkadenbögen über den die Kuppel tragenden Säulen. Der Tambour war unten mit zwei Gürteln von opus sectile ausgelegt[2]. Es ist noch ein klassischer Geschmack in den Überresten der Mosaiken erkennbar; sie nehmen sogar manche Ornamente, die einen gleichgültigen Charakter tragen, aus der antiken Kunst einfach herüber.

293. Ein Rundbau im großen Stil, „der folgerichtigste, reinste Rundbau der Welt" (Woermann), das besterhaltene Baudenkmal des Altertums ist das Pantheon. Es war von vornherein auf eine mächtige Innenwirkung berechnet. Es konnte daher (609 n. Chr.) unmittelbar aus einem heidnischen Tempel in eine christliche Kirche von großartiger Schönheit umgewandelt werden (Bild 42, 43 und Tafel 9). Höhe und Durchmesser betragen $43^1/_2$ m; die Kuppel, eine Halbkugel, hat denselben Radius wie der Mauerzylinder. Die allseitige Gleichheit dieser Maße ist in Verbindung mit den Rundflächen auf den Eindruck ruhiger Majestät berechnet. Doch sieht man

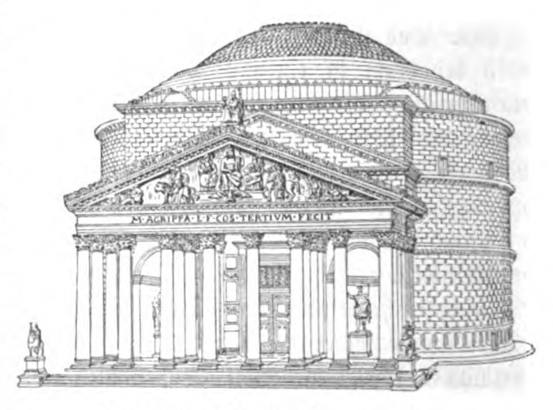


Bild 43. Das Pantheon zu Rom. (Rekonstruktion.)

---

[1] Storia dell' arte crist. IV 8. [2] Kraus a. a. O. I 405.

Das Pantheon zu Rom. Längenschnitt. (Rekonstruktion.) S. 212.

außen, damit die Halbkugel der Kuppel nicht allzu wuchtig laste, nur die halbe Höhe derselben; die andere Hälfte wird durch die Überhöhung der Mauertrommel (9 m) und einen (2 m hohen) Tambour verdeckt. Ja die übrigbleibende Höhe wird abermals durch sechs Stufen halbiert, so daß oben nur eine Kalotte als Kuppel sichtbar bleibt. Die aufragenden Mauerteile dienen der Kuppel als Streben. Die 6,7 m dicke Umfassungsmauer ist durch die teils runden teils viereckigen Nischen und nach außen durch geschlossene Entlastungskammern (Halbrundgemächer hinter schmalen Gängen) wieder erleichtert.

Vor der Eingangsnische befindet sich ein Vorbau nach Art anderer römischer Tempelhallen; er hat acht Säulen in der Front und wird durch viermal zwei andere in drei Schiffe gegliedert; das mittlere mündet in den Eingang des Tempels, die beiden andern schließen mit einer Rundnische ab. Die korinthischen Säulen des Innern sind 12 1/2 m hoch; dieses erste Geschoß wird am Äußern durch das erste der meterhohen Gesimse bezeichnet. Über dem inneren Gebälk, das dem unteren Gesimse entspricht, erhebt sich eine Attika (ein wandähnlicher Aufbau von mäßiger Höhe); ihrer Höhe entspricht der zweite Sims der Außenmauer. Dann folgt das kassettierte Kuppelgewölbe, das oben von einer Lichtöffnung („Auge") im Durchmesser von 9 m durchbrochen ist. Die großen Nischen werden von Pilastern eingefaßt, zwischen denen je zwei Säulen stehen; das darüber liegende horizontale Gebälk wird von der charakteristisch erhöhten Nischenwölbung über dem Eingang und gerade gegenüber durchschnitten. Zwischen den Nischen lehnen sich Säulen mit teils runden teils dreieckigen Giebeln an die Wand. Hier stehen jetzt Altäre, der Hauptaltar aber in der großen Nische dem Eingang gegenüber. An Stelle der Altäre befanden sich im Altertum ohne Zweifel ganz entsprechend die Bilder der im Tempel besonders verherrlichten Götter (etwa Jupiter, Juno, Mars, Minerva, dann auch Cäsar, Roma usw.).

294. Der Mauerzylinder ist ein mit Ziegeln überkleideter Gußmörtelbau und erhebt sich auf zwei Travertinstufen über einer viereckigen Grundlage. Außen blieb er recht kahl, war nur bis zum ersten Sims mit weißem Marmor, dann mit Stuck inkrustiert; der Schmuck der Fenster, überhaupt eine Gliederung fehlte. Auch so spricht sich die in sich selbst zurückkehrende (nicht nach außen sich öffnende oder über sich hinaus strebende) Eigenart des Rundbaues aus.

Von der mit Travertinplatten belegten Bodenfläche stieg man ursprünglich auf fünf Stufen zur Vorhalle empor, die mit Tonnengewölben versehen und mit einem Balkenwerk aus Erz überdeckt war. Der restaurierte Fußboden der Rotunde ist mit kostbaren Platten belegt, natürlich in den einfachen geschlossenen Formen des Kreises und des Quadrates. Ebenso gliedert sich die Fläche der Kuppel (bis auf das obere Drittel) in perspektivisch an=

gelegte, quadratische Vertiefungen: fünf Vierecke je übereinander, achtundzwanzig nebeneinander, jedes mit drei inneren Vierecken. Desgleichen zieren die Wand rechteckige und runde Felder mit kostbarer Umrahmung aus Marmor. Die vierzehn rechteckigen Nischen der Attika sind jetzt mit Giebeln versehen; die ältere Pilastergliederung, die indes wohl auch nicht ursprünglich war, ist wieder entfernt. Leider sind der Marmorschmuck dicht unter der Kuppel, die Bronzevergoldung der Kassettendecke wie auch die Erzbalkendecke der Vorhalle und die vergoldeten Bronzeziegel des Kuppeldaches verschwunden. Erhalten sind die alten mit Bronze dick überkleideten und in einfacher, aber schöner Weise verzierten Tempelpforten (vgl. Bild 12 S. 69).

Das herrliche Monument wurde von Agrippa, dem Freunde des Augustus, gebaut, 26 v. Chr. durch den römischen Baumeister Valerius von Ostia ausgeführt. Die Inschrift auf dem Fries lautet: M. Agrippa Lucii filius consul tertium fecit. Der Bau litt wiederholt durch Feuer Schaden und wurde durch mehrere Kaiser, besonders durch Hadrian, wiederhergestellt. Wegen der vielen, auch späteren Umbauten ist die ursprüngliche Einrichtung nicht immer mit Sicherheit festzustellen. Die zwei auf dem Vorbau von Bernini errichteten kleinen Glockentürme („Berninis Eselsohren") sind wieder abgetragen worden; sie waren ein gar dürftiges Mittel, die Halle und die Giebeldreiecke mit dem Rundbau zu vermitteln. Das bleibt eben die Schwäche des Bauwerkes, daß der Vorhof, welcher bei einem so großen Bau ohne Längenrichtung ein ästhetisches Bedürfnis sein mag, tatsächlich nicht in das rechte Verhältnis mit der Rotunde zu bringen ist und vor dem mächtigen Rundbau zwerghaft klein erscheint. Schon konstruktiv mußte man sich, wie der Grundriß zeigt, durch eine halbhohle Ausmauerung zwischen Halle nnd Mauerzylinder behelfen.

295. Im ganzen erregt aber das Pantheon in einem Grade wie kaum ein anderer Bau, die Bewunderung aller Besucher. „Fast zweitausend Jahre", sagt Kuhn, „sind über dasselbe hinweggegangen: die Technik und die Gediegenheit der Konstruktion haben die Probe bestanden, ebenso die ästhetische Leistung. Diese liegt vorzüglich in der wunderbaren Beleuchtung. Ein gewaltiger Lichtstrom fließt durch das Auge der Kuppel ein und verteilt sich vollständig gleichmäßig und harmonisch im herrlichen Rundbau. Eine feierliche Ruhe geht durch den Raum, welche sänftigt, erhebt und erquickt. Ein unaussprechlich wohltuendes Gefühl umfängt den Eintretenden zu allen Tagesstunden, ein so wonniges Gefühl wie es in dem Maße wohl in keinem Bau der Welt empfunden wird, außer vielleicht, aber in anderer Schattierung, unter der Kuppel und den goldenen Wölbungen von St Peter." Zur weiteren Charakteristik des Rundbaues als solchen und seiner durch die Konstruktion bedingten Wirkung hören wir das Urteil von Gsell-Fels[1]: „Das Innere, obwohl es durch allmähliche Ausplünderung und Wegführung seiner echten Materialien aus antiker Zeit (Marmor und vergoldetes Erz) schwer gelitten hat, überwältigt doch wie eine göttliche Erscheinung und würde noch

[1] Rom 419.

heute den Namen Pantheon unwillkürlich erfinden lassen; denn ihm kommt kein Tempel-Inneres auf Erden gleich. [Πάνθειον bedeutet „ganz göttlich" oder „himmlisch"; also wäre das Pantheon gleichsam ein „Allheiligtum" oder, mit Anspielung auf die Kuppelwölbung, nach Dio Cassius 53, 27 ein „Himmelstempel".] Gilt für das Göttliche die vollkommenste Harmonie als entsprechendstes Symbol, so ist hier ihr Bild. Überall geschlossener, lebendiger Organismus, kein Glied das andere beeinträchtigend, die Proportionen in einfachster mathematischer Gliederung, und selbst in der dekorativen Gliederung die Möglichkeit einer Täuschung über die Maßverhältnisse vermieden. Im Gegensatze zu St Peter erscheint es durch Einheit der Linien weit geräumiger und größer, als es in Wirklichkeit ist, und trägt das vollendetste Gepräge einfacher Erhabenheit." Man darf freilich nicht übersehen, daß der Grundgedanke des Rundbaues einer mannigfaltigen Ausgestaltung und Entwicklung nicht fähig ist und gleichsam an der Dürftigkeit mathematischer Gedanken teilhat, und daß deshalb auch ein erheblicher Teil der architektonischen Wirkung auf Rechnung der Ausstattung eines solchen für den glänzendsten Schmuck wie geschaffenen Baues kommen wird. Das Fehlen der Längengliederung hat teils einen ästhetischen teils einen praktischen Nachteil, zumal wenn es sich um eine christliche Kirche handelt, welche zu häufigem Gebrauche bestimmt ist. Der Zielpunkt des Pantheons liegt und lag in der dem Eingange gegenüber liegenden großen Nische, sollte aber nach dem Prinzip des Rundbaues in dem mathematischen Mittelpunkte liegen, was freilich durch die Lichtöffnung in der Mitte der Kuppel praktisch verhindert wird. Allein eine Seite der christlichen Religion findet im Kuppelbau ihre schönste, sonst kaum so gut zu erzielende Ausprägung: die Majestät, die in sich ruhende Größe, die allumfassende und selbst keiner Beziehung bedürftige, keine Entwicklung suchende Vollkommenheit des Göttlichen.

296. Schon der Name „Zentralbau" erinnert an alles, was dieser Bauart ursprünglich und wesentlich eigen ist. Er gruppiert seine Teile um eine „Mitte", in der auch seine Bestimmung und Bedeutung zu finden ist. Wie die Rotunden der Thermen Caracallas und Diokletians in dem Schwimmteiche ihren Mittelpunkt und ihre Bedeutung hatten, so die zur Taufe bestimmten Annexkirchen der Basiliken in dem großen Wasserbehälter, ohne daß jedoch für die altchristlichen Taufkirchen geradezu eine Nachbildung der profanen Baderäume angenommen zu werden brauchte; die Sache ergab sich wie von selbst. Das gleiche Prinzip wurde sodann auf andere Bauten angewendet. Wir nennen einige der wichtigsten altchristlichen Zentralbauten.

Man baute mit Vorliebe achteckige Taufkapellen. Das noch aus konstantinischer Zeit stammende Baptisterium im Lateran ist ein Oktogon mit acht Säulen, zwischen denen der ganze Raum von der piscina eingenommen wird. Der Vorhof hat seitliche Nischen wie in S. Costanza; die frühere Bedeckung des Mittel-

raums und die Beschaffenheit des Umgangs sind nicht bekannt. In der Taufkirche zu Nocera (vielleicht aus dem 4. Jahrhundert) ruht die Kuppel nicht auf einem Zylinder, sondern auf Bögen, und diese auf Säulen, welche, paarweise nahe zusammentretend, einen inneren Kreis und einen etwas weiteren Ring bilden; der Umgang ist mit Tonnengewölben bedeckt. Die Taufkirche von Padua, wahrscheinlich viel später, hat einen quadratischen Mittelraum mit achteckiger Kuppel und seitlichen Fenstern und mit kreuzförmiger Erweiterung des Unterbaues. Es liegt nahe, schon um der Abwechslung, dann auch um der Symbolik willen, die Kreuzform mit der quadratischen oder runden zu verbinden. Eine Andeutung davon zeigt die Anordnung der verschiedenen Nischen im Grundriß des Pantheons. In S. Costanza sind die Zwischenräume der Säulen in den beiden Hauptaxen weiter und die Bogen breiter gespannt und von höherem Scheitel. So wechseln die Formen, obschon das Bauprinzip das gleiche bleibt.

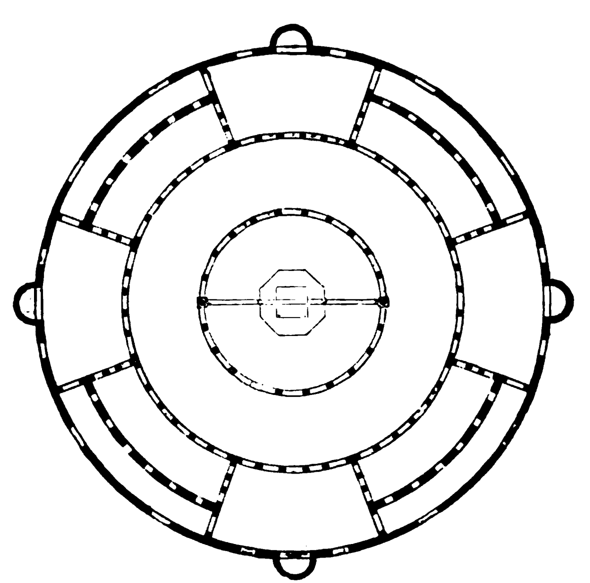


Bild 44. S. Stefano rotondo zu Rom.
(Grundriß.)

Ähnlich bei den Grabkirchen. Einfacher als S. Costanza war die Torre Pignattara, das sog. Grab der hl. Helena: nichts als eine Rotunde mit inneren Nischen, Rundbogenfenstern und einer durch Hohltöpfe entlasteten Kuppel. Im Tempio della Tosse bei Tivoli ist der Unterbau außen achteckig, innen rund, durch Nischen wie im Pantheon gegliedert und mit einer ähnlichen oben offenen Kuppel versehen, zugleich aber durch große Fenster über den Nischen gegliedert. Für ihre Zwecke waren diese kleinen Kirchen vollkommen geeignet. Sie unterscheiden sich durch größere oder geringere Ausgestaltung des Grundschemas und die Konstruktion der Kuppel mit und ohne Zylinder auf runder oder eckiger Grundlage, endlich durch die Art des Widerlagers.

297. Die zentrale Anlage wurde nun tatsächlich auf einige größere Kirchen übertragen. Grabkirchen waren Gedächtniskirchen, welche der Idee nach das Grab zu ihrem Mittelpunkt hatten. So konnte denn auch das Grab des Herrn und in weiterer Übertragung der Ort seiner Himmelfahrt schon in Konstantins Zeit von einem mächtigen Rundbau umschlossen werden. Allein man wählte zuweilen die Rundform, ohne daß man gerade eine Mitte durch das umschließende Gebäude auszeichnen wollte, also lediglich um der ästhetischen Vorzüge des Zentralbaues

willen und trotz der Unzukömmlichkeiten, die er bei eigentlichen Gemeindekirchen mit sich führt.

S. Stefano Rotondo (Bild 44) auf dem Cälius zu Rom war ursprünglich ein großartiger, gleichsam siebenschiffiger Bau, indem sich um den inneren Säulenkreis (von 22 m Weite) drei Umgänge herumzogen; erst Nikolaus V. legte die äußeren zwei nieder und zog die Mauer des zweiten Stützenkreises. Das ursprüngliche Kreuz in der Anlage ist auch jetzt noch daran erkennbar, daß sich an vier Stellen des zweiten Kreises je zwei Pfeiler in die Reihe einstellen und die vier Säulen, die sie in die Mitte nehmen, höher aufragen. Im übrigen stufen sich die Ringe nach außen hin ab, so daß die Oberwand des Mittelraumes aus zwanzig Rundbogenfenstern Licht aufnimmt. In der Mitte des ganzen Baues steht der Hauptaltar; darüber ist die Kuppel, durch eine Quermauer auf zwei hohen Granitsäulen und zwei Pfeilern gestützt. Die Kreuzarme führten als stattliche Vorhöfe in den alten Riesenbau, dessen Verhältnisse fast mit denen der Peterskirche zu vergleichen sind (der Umkreis des Seitenraumes, der von sechsunddreißig Säulen und acht Pfeilern gebildet wird, mißt 135 m). Die inneren Säulen tragen Architrave, die folgenden Archivolten über Kämpfern. Die Kirche wurde von Papst Simplicius (468—483) gegründet; ihre Größe (65 m im Durchmesser) beweist, daß das vom kaiserlichen Hofe verlassene päpstliche Rom noch zu mächtigen Unternehmungen auf kirchlichem Gebiete Mut und Mittel besaß. Freilich war man in der Wahl des Materials und teilweise in der Ausführung nicht wählerisch[1]. Wie so viele Bauten des altchristlichen Roms, so beweist eben auch dieser wieder, daß ein starker Geist, der das Höchste hoffen ließ, die Kunst beseelte, daß aber nicht nur die verhältnismäßige Armut ein Hemmnis war, sondern auch im einzelnen dem durch die Barbaren noch beförderten Verfall der klassischen Feinheit der Zoll entrichtet werden mußte.

298. Anders ist der Zentralbau S. Lorenzo in Mailand (vgl. Bild 45 S. 218) konstruiert. Ein kleineres Quadrat wird von einem größeren umschlossen, beide erweitern sich in großen Nischen, die sich aber in säulengetragenen Arkaden öffnen und über denen ein zweites Geschoß mit kleineren Arkaden sich hinzieht. Über einem Quadrat erhebt sich im zweiten Stock das Achteck, das den hohen mit Fenstern versehenen Tambour und die Kuppel trägt. Das Achteck des Unterbaues ist erst durch Abschneidung der Ecken des Vierecks entstanden und hat vier sehr kleine Seiten. Damit nun die Kuppel nicht in ganz ungleiche Kappen zerfalle, sind zur Vermittlung konzentrische Bögen zwischen den Ecken der kleinen Seiten gespannt. Im übrigen stützen nun die drei Pfeiler an jeder Ecke des Vierecks sich gegenseitig; die Kuppel

[1] Gsell-Fels Rom 342.

wird nicht von Säulen, sondern von Pfeilern getragen. Diese Kirche hat noch die Architekten der Renaissance begeistert: so edel sind ihre Verhältnisse. Burckhardt sagt[1]: „An glänzendem perspektivischen Reichtum können sich wenige Gebäude mit diesem messen; ja es dürfte einer der herrlichsten Innenräume der Welt sein, so gering auch die Wirkung seiner Einzelformen ist.“ Es wurde nämlich diese aus der Zeit vom 4. bis zum 6. Jahrhundert stammende Kirche später mannigfach umgebaut, wie sie denn auch jetzt nach außen infolge der Anbauten ein rechtes Quadrat darstellt. Ob diesem Bau

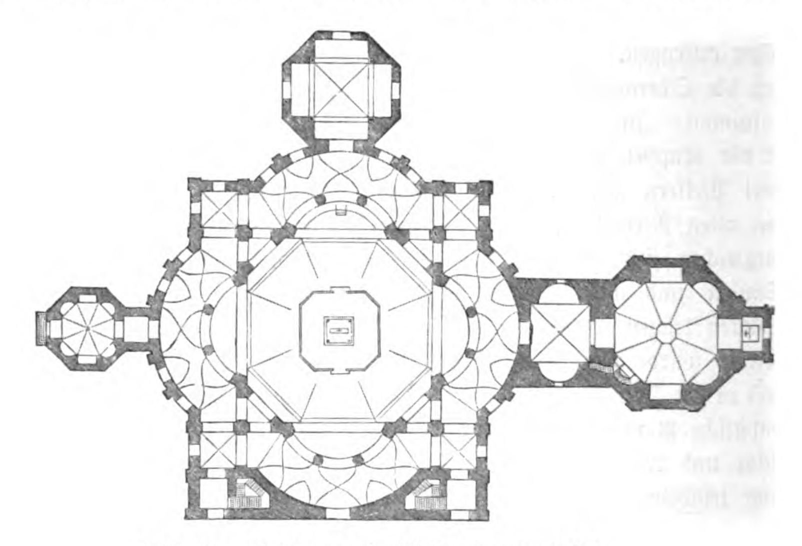


Bild 45. S. Lorenzo in Mailand. (Grundriß.)

und dem eben besprochenen Sto Stefano ein antikes profanes Gebäude zur Grundlage gedient hat, ist noch immer strittig.

299. Von den Zentralbauten Ravennas sei zuerst genannt S. Giovanni in Fonte, die katholische von Bischof Neo († 450) erbaute Taufkapelle. Sie hat das Eigentümliche, daß das Achteck des Erdgeschosses vier Apsiden in den Diagonalen hat; die Rundbogen über den eingestellten Säulen tragen ein höheres Achteck, dessen Wände von Fenstern durchbrochen sind; die durch hohle Tongefäße entlastete Kuppel ruht abermals auf Säulen und Rundbogen. Das dritte Geschoß ist äußerlich durch Blendbogen gegliedert. Das Grabmal Theodorichs hat einen zehneckigen Unterbau mit kreuzförmiger, gewölbter Grabkammer nach dem Muster antiker Gräber; der Mittelbau ist im Innern, ein kleiner Aufsatz auch äußerlich rund, darüber liegt die Scheinkuppel, aus einem einzigen (angeblich 9400 Zentner schweren) dalmatischen Steinblock, 9 m im Durchmesser. Im unteren Geschoß ist die Außenwand durch zehn rechteckige Nischen mit Rundbogen gegliedert. Die Grabkapelle der Galla Placidia hat die Besonderheit, daß der Grundriß ein lateinisches Kreuz (also mit

[1] Cicerone, II⁷ 213.

einem längeren Balken) aufweist; die Kuppel erhebt sich über der Vierung, wo sich die gewölbten Kreuzarme durchschneiden.

Das berühmte S. Vitale (welches dem Aachener Münster zum Vorbild gedient hat) erzielt eine Längenrichtung im Zentralbau in folgender Weise. Den Kern bildet ein auf Pfeilern ruhendes Achteck mit großen Nischen vor den Seiten; aber eine derselben wird durch ein Rechteck über den achteckigen Umgang und dessen Umfassungsmauer vorgeschoben. Der Umgang hat zwei Geschosse mit Kreuzgewölben; über den Pfeilern der Mitte wölbt sich die Kuppel mit Pendentifs, d. h. überhängenden sphärischen Zwickeln zur Vermittlung der runden Form mit dem Vieleck. Mauer und Kuppel bestehen aus ineinandergeschobenen Hohltöpfen. Die Vorhalle mit zwei Rundtürmen steht wegen örtlicher Verhältnisse schräg zu der Hauptachse des Baues. In den Einzelformen findet sich manches Eigentümliche (Kapitäle, Kämpfer und Ornamente), was nicht mehr an das Altertum erinnert. Ravenna stellt in seinen Monumenten den Übergang zu einer neuen Zeit deutlicher vor Augen. Man will darin byzantinischen Einfluß sehen. Warum nicht selbständige Entwicklung, die doch in Rom unverkennbar angebahnt ist und in Ravenna während des 5. und 6. Jahrhunderts ungestörteren Fortgang hatte? Jedenfalls wurde S. Vitale gebaut, ehe die Oströmer Herr der Stadt waren; „vielleicht hat es sogar den Baumeistern der beiden konstantinopolitanischen Kirchen der hll. Sergius und Bacchus und der Agia Sophia als Vorbild gedient; denn es ward früher begonnen als jene Kirchen. Jedenfalls ist S. Vitale architektonisch ein Mittelding zwischen dem genannten römischen Bau [Tempel der Minerva Medica, der dieselbe Kuppelkonstruktion aufweist] und den berühmten Gotteshäusern Justinians" (Beissel).

300. Im Ostreiche stellt sich die Kunstentwicklung derjenigen Italiens ganz parallel zur Seite. Der einfache Rundbau ohne Umgang ist vertreten in St Georg zu Thessalonich; eine Kirche in Bosra zeigt dieselbe Vorschiebung einer Nische wie S. Vitale, ja fügt noch zwei Seitennischen in derselben Richtung ebensoweit hinaus, so daß der Bau schließlich im Äußern geradezu als Rechteck abgeschlossen werden konnte. Die oktogone Grundrißbildung auch bei großen Kirchen schreibt sich bereits aus konstantinischer Zeit her; charakteristisch ist die Anordnung von Emporen um das innere Oktogon und das Einfügen derselben in Nischen des äußeren Oktogons von abwechselnd rechtwinkliger und apsidaler Grundform[1]. St Sergius und Bacchus, bald nach dem Regierungsantritt Justinians in Konstantinopel erbaut, adoptierte dieselbe Anlage. Die vorspringende Nische hat doppelgeschossige Fensterbildung. Die Kuppel ist mit dem Oktogon durch Pendentifs vermittelt und in sechzehn Kappen als Klosterkuppel gewölbt. Das Oktogon gestaltet sich nach außen als Quadrat oder mit der Vorhalle als Rechteck.

---

[1] Holtzinger im Handbuch der Architektur II. Tl, III. Bd, 1. Abt., 2. Aufl. 136 ff.

301. Die Eigentümlichkeit der Sophienkirche, der Hauptschöpfung Justinians, beruht auf der entschieden durchgeführten Verbindung der Zentralanlage mit dem Langhausbau, wie der Grundriß (Bild 46) erkennen läßt. Der Gesamtraum ist beinahe ein Quadrat, welches ein inneres von 30 m im Geviert einschließt; über diesem erhebt sich auf riesigen (über den Emporen durchbrochenen, aber oben wieder als Masse zusammenhangenden) Pfeilern und halbkreisförmigen Gurtbögen die fast halbkugelförmige Kuppel. Nun ist aber der Mittelraum zunächst in der Richtung von Ost nach West durch zwei gewaltige bis zum Kuppelansatz emporsteigende Nischen verlängert. Diese großen Nischen buchten sich abermals jede in drei kleinere aus, von denen ostwärts die eine durch ein Tonnengewölbe zu der noch über die quadratische

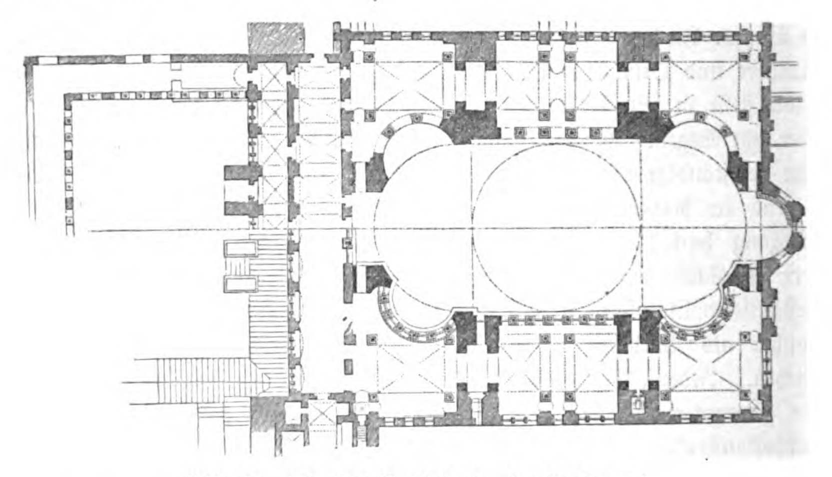


Bild 46. Die Sophienkirche in Konstantinopel.

Die obere Hälfte gibt den Grundriß des ersten, die untere den des oberen Geschosses.

Umfassungsmauer vortretenden Hauptapsis sich erweitert; an die auf der Westseite gegenüberliegende schließt sich ein Tonnengewölbe bis zum Eingang, so daß der Eintretende mit einem Blicke eine Längenerstreckung von 72 m und infolge der Konstruktion der oberen Teile auch die Kuppel sofort in ihrer ganzen Majestät überschaut. Das Mittelquadrat kann zugleich als Vierung eines griechischen Kreuzes angesehen werden, indem die freilich von Durchgängen unterbrochenen Pfeiler der Seitenräume zwei Quadrate rechts und links neben jenem mittleren gleichsam als Kreuzarme beinahe isolieren und die übrigen Quadrate der Seitenräume als Anbauten erscheinen lassen. Die Längenrichtung wird noch dadurch stärker hervorgehoben, daß im Westen eine gewölbte Vorhalle in der ganzen Breite vortritt, an die sich ein schmaler Narthex anschließt, der sich wiederum in den weiten Vorhof mit dem Weihbrunnen öffnet. Durch eine bis dahin unerhörte Kühnheit war es gelungen,

die Kuppel auf quadratischer Grundlage bei einem Pfeilerabstand von 30 m zu errichten. Der Eindruck auf das Auge ist nun allerdings überraschend: vier Pfeiler von gewaltigem Umfange und 23 m Höhe, darüber die mächtigen Gurtbögen, weiter die vierzig aufsteigenden Rippen, das konstruktive Gerippe der Kuppel, endlich diese selbst mit einer Höhe von fast 54 m und mit einer Spannweite von 30 m.

302. Freilich kann man nicht sagen, daß die Anlage des Baues die Einheitlichkeit eines einfacheren Grundrisses habe. Es ist ein Ganzes, dessen Teile in den verschiedensten Formen (Kuppel, Halbkuppel, Nische, Quadrat, Rechteck und Kreuz, Zentral- und Basilikenstil) nicht ohne Geschmack zusammengefügt sind; aber da nichts geschehen ist, um die grell hervortretende Verschiedenheit der Teile zu vermitteln, so läßt die riesige Viereckform die durch kein Dach gehobene Kuppel als zu flach erscheinen; Pfeiler und Streben bleiben stumpf, das Gerippe der Konstruktion wirkt aufdringlich und doch als Gliederung nicht völlig befriedigend. Beim Anblick des Äußern hat man noch mehr als bei andern altchristlichen Bauten das Gefühl der ästhetischen Vernachlässigung im einzelnen. Hinwiederum war die innere Ausstattung der Sophienkirche eine wahrhaft königliche und kam infolge der Lichtfülle zu ihrer vollen Wirkung. Im ganzen ist der Tempel der göttlichen Weisheit „eine höchst geistreiche und, soweit das möglich ist, organische Verbindung der Zentralanlage mit der durch den Kultus geforderten Längenerstreckung. Aber auch hier waltet ein Geist, welcher der antiken Einfachheit gegenüber eine künstliche Kompliziertheit aufstellt, ein vollkommen neuer und origineller Bautypus, großartig und von bisher unerhörter Kühnheit. Die Beleuchtung des Gebäudes ist wahrhaft verschwenderisch. Am Fuße der Kuppel befindet sich ein Kranz von vierzig Fenstern, durch welche eine wahre Aureole von Licht hereinströmt; aber auch im übrigen ergießen sich durch die 2 × 12 Fenster der hohen Schildwände des Mittelraumes, durch Fenster in allen Halbkuppeln und in den Seitenschiffen Lichtfluten in das Gebäude ... Auch hier, wie bei der Basilika, war nur die Innenwirkung berücksichtigt; das Äußere hat eine architektonisch sehr wenig günstige Erscheinung und ist nur das Resultat der inneren Konstruktion.“ [1]

Die Sophienkirche kann als die Höhe des Zentralbaues betrachtet werden; sie wurde für das Morgenland geradezu Vorbild, so daß der Kuppelbau dort Regel blieb. Sonst freilich lassen sich auch im Orient manche Modifikationen namhaft machen: tonnengewölbte Kreuzarme, zwei Nebenapsiden an der Ostseite, ein Tambour unter der Kuppel, damit nicht die Fenster in

[1] Zimmermann in der Allg. Kunstgeschichte von Knackfuß und Zimmermann I 368.

diese einschneiden, sondern die Kuppel gehoben werde, Einfügung eines Querschiffes, Weglassung des Vorhofes (aber nicht jeder Vorhalle). Die einfache Kreuzform erscheint z. B. in der Apostelkirche von Konstantinopel; die Vorliebe für den Kuppelbau aber zeigt sich auch hier, indem jeder der Kreuzarme ebenfalls von einer Kuppel bedeckt ist.

303. Im Abendlande ist die Liebe zum Zentralbau auch für Gemeindekirchen nie ganz erstorben; so ist z. B. der alte Dom in Brescia eine Rundkirche mit Kuppel (aus dem 7. Jahrhundert); die Templerkirchen an verschiedenen Orten waren Zentralbauten. Der Phantasiebau des Graltempels im jüngeren „Titurel“ beweist wenigstens, was für ein Idealbild von einer Denkmalkirche im großen Stil man sich in spätromanischer Zeit entwarf. Über die Trierer Liebfrauenkirche wird weiter unten die Rede sein. Viele romanische und gotische Kirchen betonen durch Kuppel oder Turm die Vierung, wo Lang- und Querschiff sich kreuzen, als Zentrum des Baues; endlich sind noch die Paulskirche in London und die Peterskirche in Rom Beispiele des gemischten Zentralbaues.

Zweites Kapitel.

Der christliche Basilikenstil.

304. In welchem Sinne das Wort „Stil“ auf die altchristliche Bauart angewendet werden dürfe, wird sich weiter unten klarer ergeben. In Kürze sei hier nur bemerkt, daß in jener ersten Zeit, d. h. wenigstens zu Anfang des 4. Jahrhunderts, bereits eine Form für das christliche Gotteshaus herrschend und sozusagen gesetzlich wurde, die den folgenden Kirchenstilen zur wesentlichen Grundlage dient und ebendeshalb, obgleich in sich noch nicht vollendet und abgeschlossen, doch jenes Ehrennamens nicht unwürdig ist.

Herkunft der altchristlichen Bauart.

Daß die Basilika keineswegs einer plötzlichen Entdeckung der konstantinischen Zeit, ausschließlich für die Zwecke des christlichen Kultes, ihr Entstehen verdankt, lehrt teils die gewöhnliche und natürliche Entwicklung in solchen Dingen, teils das merkliche Schwanken der Form noch auf längere Zeit, teils die Benennung selbst, welche an die profane Basilika der älteren Zeit zu denken nötigt. Sehr willkommen mußte ja allerdings die Bezeichnung „Königshalle“ oder „Kaiserhalle“, so gut wie dominicum oder *κυριακόν* (woraus unser „Kirche“ entstanden ist), den Christen sein; besagte das Wort doch die Bestimmung des Gotteshauses auf eine so schöne und den Heiden nicht gleich verständliche Weise. Aber zu Konstantins Zeit tritt der Name keineswegs als der christlichen Kirche neu gegeben, sondern als allbekannt

auf, und ein auch sonst gebräuchliches Wort konnte doch nicht ohne sachliche Beziehungen zu der profanen Basilika auf das christliche Gotteshaus übertragen werden.

305. Diejenige weltliche Basilika, welche in den schriftlichen Quellen zuerst genannt wird, ist die Basilica Porcia zu Rom, erbaut von Porcius Cato im Jahre 184 v. Chr. Mit dem Namen wurde gewiß auch die Sache von den Griechen entlehnt. Überliefert ist, daß es in den griechischen Städten Unteritaliens um 90—80 v. Chr. mehrere Basiliken gab; auch kann man nicht gut umhin, die uralte „Königshalle" zu Athen, in welcher der Archont Recht sprach, als ein Gebäude von wesentlich gleicher Gestalt aufzufassen, da die überlieferte Bezeichnung (βασίλειος oder βασιλέως στοά) von mehreren Schriftstellern genau so auf wirkliche Basiliken angewendet wird.

Übrigens bezeichnete das Wort weder die Form noch die Bestimmung allein. Der Grundbegriff in dem gewöhnlichen Sprachgebrauche besagt wohl nichts als die Öffentlichkeit und Pracht eines geschlossenen Raumes; beides findet sich nach den Gewohnheiten der Alten in einem Säulenhaus am häufigsten zusammen, und für dieses sind wieder die längliche Form und reichliche Beleuchtung naheliegend. Werden amtliche Verrichtungen darin vorgenommen, so bietet sich am einfachsten die eine Schmalseite, mit oder ohne Ausbau, dafür dar, während der Eingang am besten an der andern Schmalseite angebracht wird.

306. Was man zu Augustus' Zeit, die uns zumeist interessieren mag, von der wesentlichen Form der Basilika dachte, lehrt uns Vitruv[1]. Als Normalschema für die ganz öffentliche (forensische) Basilika gilt ihm folgendes: ein länglicher Grundriß des Ganzen, die Breite nicht größer als die halbe Länge [des Mittelraums] und nicht kleiner als ein Drittel derselben. Wünscht man mehr Raum in der Länge, so baue man Vorhallen (chalcidicas) an den Schmalseiten. Der Mittelraum ist durch Säulen von einem Umgang getrennt, dessen Breite der Höhe der Säulen gleichkommt und ein Drittel der Breite des Mittelraums mißt. Über den Säulen stehen andere, die um ein Viertel kürzer sind und zugleich dünner, damit, wie bei organischen Gebilden, von unten nach oben eine Verjüngung erkennbar sei. Aus einem nebensächlichen Grunde wird über der unteren Säulenreihe eine Aufmauerung angebracht: damit die Spaziergänger auf der flachen Bedachung der Seitenräume von unten nicht gesehen werden können. Der Mittelraum ist, wenigstens bei der von Vitruv selbst erbauten Basilika in Fanum, die er sofort beschreibt, von einer testudo (was auch eine ganz flache Decke bedeuten kann) überdeckt. Die Zwischenräume zwischen den Säulen der oberen Reihe (über dem flachen Dache der Seitenräume) dienen als Lichtöffnungen. In dem

[1] De archit. 5, 1, 4—6.

erwähnten Bau hatte der Architekt den äußeren Umgang zweistöckig gebaut, jedoch so, daß für die Fenster Raum übrig blieb. Zwischenboden und Dach des Umgangs wurden von Pilastern getragen. Nach den angegebenen Maßen (die durchgeführten Säulen 50′, die Breite des Mittelraums 60′ auf 120′ Länge) verhielt sich die Breite des Mittelraums zur Firsthöhe ungefähr wie 10 : 9. In der Basilika von Fanum war an der dem Eingang gegenüber liegenden Schmalseite eine 46′ breite und 15′ tiefe Nische dadurch gewonnen, daß die Basilika sich an dieser Seite in den Vorraum des Augustustempels öffnete; durch Ausrundung des beträchtlichen Unterbaues, auf welchem der Tempel stand, ergab sich eine nach oben offene Apsis (runder Ausbau). Das ist das sog. tribunal für den rechtsprechenden Beamten. Diese Basilika diente nämlich, wie Vitruv sagt, in dem runden oberen Teile zu Rechtsverhandlungen, im ganzen übrigen Raume zu Handelsgeschäften. Bei dem obigen allgemeinen Schema spricht er nur von Handelsgeschäften und erwähnt vielleicht darum auch kein tribunal. Bemerkenswert ist die genaue Bestimmung der Maße, welche einzuhalten sind, „solange nicht örtliche oder andere Umstände die Verhältnisse zu ändern zwingen“; es sind das höchst wahrscheinlich die griechischen, wenigstens als theoretische Norm geltenden Proportionen.

307. Wo unser Schriftsteller von den korinthischen und den ägyptischen Sälen redet[1], sagt er, daß der ägyptische Säulensaal darum der Basilika ähnlich sei, weil er zwei Säulenstellungen übereinander aufweise, zwischen den oberen Säulen Lichtöffnungen und über dem tieferen Dache der Seitenräume einen Umgang im Freien habe. Werden solche „geräumige“ Säle mit „königlicher“ Pracht ausgestattet und zugleich, obwohl in einem Privathause gelegen, doch einigermaßen für den öffentlichen Verkehr bestimmt, so scheint sich das zu ergeben, was man eine Privat- oder Hausbasilika nennt. Vitruv sagt[2]:

„Es ist noch zu beachten, wie in Privatgebäuden einige Räumlichkeiten für den Familienvater und wiederum andere zugleich für Auswärtige eingerichtet werden müssen. Denn in die eigentlichen Privaträume hat nur der ausdrücklich Eingeführte Zutritt, wie in Wohn- und Schlafräume, Speisezimmer, Bäder und was zu ähnlichen Zwecken dient. In die halböffentlichen (communia) dagegen hat jeder vom Volke ungerufen das Recht einzutreten; dahin gehören der Eingang und Vorraum des Hauses, die Säulen umstellten Hofräume und was einen verwandten Zweck hat. Der gewöhnliche Bürger nun hat prächtige Eingänge, Kabinette und Empfangsräume (magnifica vestibula, tablina, atria) nicht nötig, da er andern, nicht andere ihm die Aufwartung zu machen haben. ... Männern aber, die im Gericht oder auf der Rednerbühne tätig sind, müssen elegantere und weitere (elegantiora et spatiosiora) Räumlichkeiten zum Empfang zahlreicher Besucher beschafft werden, vor allem aber den Vornehmsten, die durch Verwaltung von Ämtern und Ehrenstellen den Mitbürgern dienen, hohe,

[1] 6, 5, 9. [2] 6, 8, 1 f.

königliche (regalia) Eingänge, Empfangssäle und stattliche Säulenhöfe, Wäldchen und weitere Laubgänge, wie dies ihrer hohen Stellung ziemt, ferner Bibliotheken, Gemäldegalerien, Basiliken, und zwar in dem prächtigen Stile der öffentlichen Bauten, da in ihren Häusern des öfteren allgemeine Ratsversammlungen, private Gerichte und schiedsrichterliche Urteile (publica consilia et privata iudicia arbitriaque) statthaben."

308. War der Zweck der Basilika durch Handel, Rechtspflege, Zusammenkünfte mancherlei Art wohl einigermaßen, aber doch nicht völlig unzweideutig bestimmt, so erlitt auch die Form, wie schon gleich an der Basilika von Fanum zu ersehen ist und auch aus dem bloßen Vorhandensein von Privatbasiliken erschlossen werden kann, mancherlei Änderungen, welche von der Willkür des Erbauers, von der besondern Bestimmung und von den Umständen abhingen. Zu Timgad in Numidien war der Innenraum umgeteilt. In der Basilika am Forum von Pompeji (78 v. Chr. oder früher) fehlte die Erhöhung des Mittelraums, oder vielmehr es war die Erhöhung auf die Seitenräume ausgedehnt und das Ganze dann als zweistöckiger Bau, der im oberen Teile der Außenwand seine Lichtöffnungen hatte, struktiv und ornamental behandelt worden. Das tribunal ist daselbst ein Ausbau nicht in runder, sondern in viereckiger Form, dessen 1,65 m hoher Unterbau ein wenig nach innen vorspringt; es ist zweistöckig und mit Fenstern versehen. Zu beiden Seiten machten kleinere Räume von unbekannter Bestimmung das Rechteck vollständig. Der Front auf der Seite des Forums war eine wahrscheinlich unbedeckte Halle vorgelegt. Die Basilica Ulpia Trajans war fünfteilig, hatte an beiden Enden eine halbkreisförmige Apsis fast von der Breite der ganzen Schmalseite und öffnete sich nach dem Forum zu. In der 46 v. Chr. grundgelegten Basilica Julia gleichfalls am Forum, waren die Außenwände durch offene Arkaden ersetzt, die beiden Umgänge sicher von Anfang an überwölbt und durch Arkaden untereinander und mit dem Mittelraume verbunden. Ein tribunal war hier nicht vorhanden, weil man für die Centumviralgerichte den ganzen weiten Raum nötig hatte. Umgekehrt fand sich in der von Josephus[1] beschriebenen stattlichen Basilika des Herodes in Jerusalem (19 v. Chr.) darum kein tribunal, weil das Gebäude lediglich Handelsgeschäften diente. Die Konstantinische (von Maxentius erbaute) Basilika war von Anfang an über Pfeilern gewölbt, der Mittelraum hatte Kreuzgewölbe mit offenen Lünetten; in den Außenwänden waren noch je sechs Fenster. Während nun gewöhnlich die Seitenräume förmliche Umgänge bildeten, so daß eine oder mehrere Säulenreihen auch an den Schmalseiten sich quer durch den Mittelraum zogen, war in der genannten Basilika ein bis zur runden Apsis freies Mittelschiff hergestellt. Diese wichtige Änderung findet sich auch sonst,

[1] Antiqq. 15, 411 ff.

z. B. zu Thebeste im fernen Numidien, wo die Basilika, ganz wie die christliche Kirche, aus einem erhöhten Mittelschiff und zwei Seitenschiffen bestand, an einer Schmalseite drei entsprechende Eingänge und gegenüber eine Apsis hatte. Sie war nicht gewölbt, wurde aber (wie die Konstantinische) von Pfeilern getragen, denen je eine Säule vorgestellt war. In Trier haben wir wieder eine Basilika mit ungeteiltem, durch seitliche Fenster erhelltem, einfach gedecktem Raum; die halbrunde Apsis ist etwas erhöht; an der andern Schmalseite lag vor den drei Eingängen eine Vorhalle. Der basilikale Charakter des Baues ist indes bezweifelt worden.

309. Wollten wir nach allem Gesagten die weltliche Basilika definieren, so dürften wir sie als längliche Säulenhalle bezeichnen mit erhöhtem Mittelraum, seitlichen Lichtöffnungen und einem Ausbau an einer Schmalseite, dem Eingang gegenüber, müssen aber wegen der erwähnten und anderer Ausnahmen beifügen, daß der Name „Basilika" bisweilen in einem weiteren Sinne auf verwandte Gebäude angewendet wurde. Nach allem ist klar, daß wir nicht weiter zu fragen brauchen, woher die Christen in Rom und Italien den Namen und den allgemeinsten Grundriß ihrer Kirchen entlehnt haben; hatten sie doch sowohl die öffentlichen als die Privatbasiliken vor Augen und mußten sofort erkennen, daß dieselben sich, wenigstens mit einiger Änderung, zu den kirchlichen Zusammenkünften vortrefflich eigneten. Der längliche, sehr bedeutende Mittelraum, welcher freundlich beleuchtet war und durch die Säulenreihen ein festliches Aussehen bekam, durch die Seitenräume, wenn nötig, ergänzt wurde, nahm die Gemeinde auf. Die Richtung des Baues auf den für gewisse amtliche Handlungen vorbehaltenen, oberen Ausbau war willkommen, weil dort der Altartisch aufgestellt und die Kulthandlung vorgenommen werden konnte. Man mag ja einwenden, daß die Christen in der Zeit der Verfolgung an eigentliche Kirchen kaum denken konnten. Niemand wird in der Tat behaupten, daß der christliche Gottesdienst von Anfang an, überall und immer nur in Basiliken gefeiert worden sei. Man weiß nicht einmal, wie alt der Name als Bezeichnung des christlichen Gotteshauses ist; jedenfalls bediente man sich auch mehrfacher anderer Benennungen, wie *προσευχτήριον*, ecclesia, conventiculum, nach Umständen memoria, cella, coemeterium; Dominicum und *κυριακόν* sind bereits genannt worden. Im Orient gab es auch, wie es scheint, nicht eben zahlreiche Basiliken. Zudem steht es geschichtlich fest, daß die Gläubigen während der drei ersten Jahrhunderte zu den meisten Zeiten und an den meisten Orten zufrieden sein mußten, wenn sie irgendwo in Privathäusern einen angemessenen Raum für die kirchlichen Zusammenkünfte fanden. Man hat daher mit Recht auch auf das Atrium und das Peristyl größerer Privatwohnungen hingewiesen, die neben Prachtsälen verschiedener Art für den

Zweck des Gottesdienstes nicht ungeeignet waren, und man kann in solchen Räumen eine gewisse Ähnlichkeit mit der späteren Kirche finden. Aber wozu das Vorbild dessen, was die Christen zum allermindesten gleich nach der Verfolgung als Basilika bezeichneten, anderswo suchen als in denjenigen Bauten, welche auch bei den Heiden diesen Namen trugen und deren Ähnlichkeit mit dem christlichen Gotteshause ohne Anstrengung der Phantasie sofort erkannt wird?

310. Öffentliche Basiliken gab es zu Augustus' Zeiten vielleicht in allen größeren Munizipien; es sind die Stadthallen jener Zeit, wenigstens für einen großen Teil Italiens. Nach Sueton (August. 100) wurde die Leiche des Augustus beim Transport zur Nachtzeit „in der Basilika eines jeden Ortes" oder im größten Tempel oder im Vorraum eines Hauses untergebracht. Wo es aber und solange es nicht möglich war, mit der Freiheit, welche die Juden wirklich genossen, sich in die Öffentlichkeit zu wagen, standen die Privatbasiliken zu Gebote, die sich nach den angeführten Stellen aus Vitruv von den öffentlichen schwerlich mehr als diese voneinander unterschieden, weder in der Bauart noch in der Bestimmung. Wir wissen zudem, daß Hausbasiliken öfter in christliche Kirchen verwandelt wurden[1]. „Zwei sichere Beispiele von Privatbasiliken", sagt Mau[2], „sind erhalten: im Flavierpalast auf dem Palatin und in der Villa des Hadrian bei Tibur. . . . Es sind längliche Säle; das dem Eingang gegenüber liegende Tribunal hat im Flavierpalast die Form einer Apsis, in der Hadriansvilla die einer viereckigen Exedra; der Saal selbst hat keinen Umgang, sondern nur Seitenschiffe, welche durch zwei übereinander stehende Säulenordnungen vom Mittelschiff getrennt waren. Überhöhung des Mittelschiffes scheint nicht stattgefunden zu haben. Das Fehlen des Umgangs war durch die Bestimmung solcher Basiliken bedingt, welche nicht dem Handel und Verkehr, sondern nur einer in dem Tribunal stattfindenden Handlung dienten. Dagegen ist kein Grund vorhanden, zu leugnen, daß die Überhöhung des Mittelschiffes stattfand, wo sie nicht durch besondere Umstände, z. B. durch ein Obergeschoß, verhindert war." In der Tat wissen wir ja aus Vitruv, daß die basilikenähnlichen ägyptischen Säle eine solche Überhöhung des Mittelraumes hatten. In diesem Falle löste sich der Bau offenbar selbständiger von den übrigen Räumen ab, was aber den halbprivaten Charakter nicht aufhob, so daß sich die Christen dort nicht minder sicher als in den halböffentlichen Vorräumen des Hauses versammeln konnten. So lernten die Gläubigen gewiß schon während der Verfolgung, wenigstens zu Rom und an einigen andern Orten, die Basilika als geeigneten Ver-

[1] Hieron., Epist. 77 (30). Pseudoclem. recogn. 10, 71.

[2] In Paulys Real-Encyklopädie[2] u. d. W. Basilica.

sammlungsort kennen; die Geräumigkeit, die allgemeine Einrichtung und eine verhältnismäßige Pracht waren die Haupteigenschaften, welche ihnen zusagen mußten.

311. Sobald man nun die genügende Freiheit, sei es während der Ruhepausen zwischen den Verfolgungen, sei es wenigstens seit Galerius' und Konstantins Toleranzedikten (309 u. 312 n. Chr.) erhalten hatte, so baute man alsbald mit großem Eifer öffentliche Basiliken zum ausschließlichen Zwecke der religiösen Zusammenkünfte und behielt gern die Bezeichnung bei; bedeutete doch basilicus als gebräuchliches Adjektiv schon etwa zweihundert Jahre vor Christus soviel als „prächtig", basilica also „Prachthalle", und in der ursprünglichen, immer noch klar empfundenen Bedeutung „Königshalle" oder „Kaiserhalle". Es versteht sich von selbst, daß die Christen die Freiheit, mit welcher das Schema der weltlichen Basilika behandelt wurde, dazu benutzten, den Bau zu dem neuen Gebrauche geeigneter zu machen, und jene Formen ablehnten, welche in sich ungeeignet waren; zu den letzteren gehören z. B. die offenen Arkaden in den Außenwänden, die den Mittelraum von der Apsis trennenden Säulen, die zu Spaziergängen eingerichteten flachen Dächer der Seitenräume. Da aber auch die Umstände und der Geschmack nicht überall gleich waren, so müssen wir notwendig mehreren Spielarten desselben basilikalen Typus begegnen. Ja man errichtete sogar Sanktuarien auf runder oder polygoner Grundlage, welche mitunter doch als Basiliken bezeichnet wurden[1]. Da wir indes heute streng zwischen Basiliken und Zentralbauten unterscheiden, so haben wir die letzteren, welche für die Folgezeit nicht dieselbe Bedeutung haben, schon oben (Nr 287 ff) in Kürze besprochen.

312. Der Typus der christlichen Basilika in der ältesten Zeit steht wirklich in einzelnen Punkten, auch solchen, die oft für ganz wesentlich gelten, nicht fest[2]. Diese Schwankungen dauern zum Teil später fort; es gibt ja überhaupt keinen Stil, der nicht eine große Zahl von Abarten aufzuweisen hätte. Ausnahmen heben jedoch die allgemeine Regel nicht auf. Wir können und müssen sagen, daß der Typus der altchristlichen Basilika im ganzen ebenso bestimmt und im einzelnen ebenso vielgestaltig auftritt wie die weltliche Basilika, und dürfen schon aus der Gleichheit des Namens den Schluß ziehen, daß die altchristliche Zeit sich der Ähnlichkeit der kirchlichen und der heidnischen Basilika deutlich bewußt war. Über diesen, wie uns scheint, geradezu entscheidenden Umstand ist man viel zu leicht hinweggegangen, wenn man den basilikalen Typus anderswie zu erklären versucht hat.

[1] Vgl. Beissel, Bilder aus der Geschichte der altchristl. Kunst 44.

[2] Vgl. darüber Kraus, Geschichte der christlichen Kunst I 274 ff.

313. Daneben muß freilich noch ein doppeltes betont werden, daß nämlich die Grundform der Basilika für die Zwecke des christlichen Gotteshauses auch ohne Vorbild so nahe lag als möglich, und daß anderseits die durch Not und Umstände bedingte Geschichte der christlichen Gebets- und Opferstätte auf wechselnde Formen im einzelnen führen mußte. Es konnte nicht anders sein, als daß ein hell beleuchtetes Langhaus mit Altar und Eingang an den einander gegenüberliegenden Schmalseiten und, bei etwas größerer Pracht, mit Säulenstellungen im Innern sich als vorzüglich angemessen herausstellte. Anderseits drängte sich die Form der Basilika im Orient gar nicht sonderlich auf und ließ auch das Leben in den Katakomben, überhaupt in den bedrängten Verhältnissen der Verfolgungsperiode, nicht die genügende Freiheit, um das Gotteshaus immer nach Wunsch oder Bedürfnis einzurichten. Man wird nach allem Gesagten das Richtige treffen, wenn man die Form des altchristlichen Gotteshauses aus drei Quellen, nämlich aus der wesentlichen Bestimmung der christlichen Kirche, aus den geschichtlichen Verhältnissen der Christen während dreier Jahrhunderte und endlich aus dem Vorbild der weltlichen Basilika herleitet. Einzelne selbständige Erfindungen des christlichen Kunstsinnes sind dabei schon eingeschlossen, schwächere Einflüsse von außen, die zu der Basilikenform zunächst keine Beziehung haben, nicht gerade ausgeschlossen.

314. Was das letztere angeht, so fragt man sich ja allerdings, ob nicht die heidnischen Kultstätten unter Umständen mit in Betracht kommen konnten. Im allgemeinen waren freilich die Göttertempel gar nicht darauf eingerichtet, daß sich eine größere Menge zu Opfer und Gebet darin hätte versammeln sollen; sie waren dafür durchschnittlich nicht einmal genügend beleuchtet. Aber man hat auf Samothrake einen Tempel entdeckt, welcher nicht nur eine fast halbkreisförmige Apsis und eine Einganghalle an der gegenüberliegenden Schmalseite, sondern, als merkwürdigsten Bauteil, auch ein dem dreischiffigen Langbau vorgelegtes Querschiff aufweist. Man wird nun den Stil der Basilika nicht aus so weit abliegenden Ausnahmserscheinungen erklären wollen; aber sie machen es doch anschaulich, daß die Bauformen unter den verschiedensten Umständen sich ähnlich entwickeln können, daß scheinbare Entlehnungen nicht immer auch wirkliche sind und daß, wenn einmal solche angenommen werden sollen, nicht bloß ein einziges Vorbild alles erklären muß. Noch ist daran zu erinnern, daß der jüdische Tempel zu Jerusalem bzw. die Synagogen der einzelnen Gemeinden den Judenchristen und damit auch der ganzen Kirche naheliegende Vorbilder darboten.

Beschreibung der altchristlichen Basilika.

315. Zergliedern wir nun die altchristliche Bauart nach den einzelnen Bauteilen. Aus der reichen Literatur über diesen Punkt seien hier erwähnt

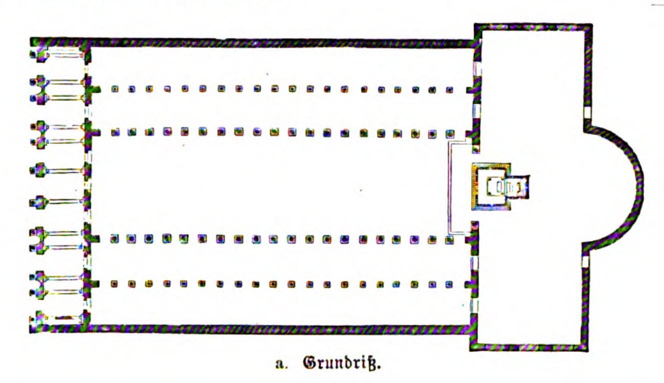
Hübsch, Die altchristlichen Kirchen; Holtzinger, Handb. der Archit. II. Tl, III Bd, 1. Abt.; Kirsch, Das christl. Kultusgeb. im Altertum; Beissel und Kraus in den genannten Werken.

Das großartigste Bauwerk des ersten christlichen Jahrhunderts ist die Paulskirche vor Rom (S. Paolo fuori le mura, Tafel 10). Sie wurde im Jahre 386 über dem Grabe des Apostels Paulus (an der Straße nach Ostia) grundgelegt und in der Folge ausgebaut. Bis zu dem großen Brande von 1823 blieb sie im wesentlichen unversehrt, wurde dann großenteils im alten Stile wiederhergestellt. Diese Kirche mag uns als Muster des ausgebildeten Basilikenstils dienen[1].

316. Wie der Grundriß (Tafel 10 a) zeigt, ist St Paul eine fünfschiffige Anlage, ähnlich den weltlichen basilicae Paulla, Iulia und Ulpia. Zwischen den Langschiffen und der Apsis ist ein Querschiff (Transept) eingelegt, über das wir zunächst reden wollen. Es wird seinen Ursprung im Bedürfnis der Raumerweiterung haben. Der Bischof mit seiner Geistlichkeit, den niedern Altardienern, Sängern und bevorzugten Mitgliedern der Gemeinde fanden in dem runden Ausbau nicht Raum genug. Zuerst wird dieser erbreitert worden sein; dann aber konnten die Arkaden des Mittelschiffs sich nicht mehr gegen die Mauern der Apsis stützen; es wurde für sie und bei fünfschiffiger Anlage für die Arkaden zwischen den Abseiten ein Widerlager nötig. Man gewann dieses und einen ansehnlichen Raum durch einen Querbau, der hier und da nicht über die Seitenmauern vortrat, meist aber weiter hinaus- und bis zur Höhe des Mittelschiffs aufgebaut wurde und der Kirche eine schöne äußere Gliederung gab, die der inneren entsprach. Manchmal fügte man auch, um Raum zu gewinnen, zur Seite der Apsis besondere Räume an oder zog jene in ein Querschiff teilweise oder ganz hinein. In der Kirche, welche die hl. Helena über der Geburtsstätte des Herrn erbaute und Justinian zum Teil umbaute, rührt die erweiterte Choranlage vielleicht von Justinian her: es ist da schon außer dem Querschiff ein vor der Apsis eingeschobenes Chorquadrat wie in romanischen Kirchen vorhanden, außerdem sind die Ecken zwischen diesem Quadrat und dem Kreuzschiff mit rechteckigen Räumen ausgebaut und auch den Flügeln des Transeptes runde Apsiden gegeben, so daß für das Presbyterium ein ansehnlicher Raum hergestellt wurde.

317. Also auf das Raumbedürfnis überhaupt darf man die Erweiterung des Chors in der christlichen Kirche zurückführen. Tatsächlich kennen wir die Namen mehrerer Räumlichkeiten auf und neben dem Chor, ohne daß wir immer genau ihre Lage und Bestimmung angeben könnten. An einem gesonderten Platze stand der Tisch für die Opfergaben der Gläubigen

[1] Vgl. Grisar, Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter I.



a. Grundriß.

b. Triumphbogen und Chor.

Die Paulskirche vor Rom. S. 230.



c. Inneres. (Vor dem Brande von 1823.)

und die Opfergeräte, die Prothesis, ein Kredenztisch in großem Maßstabe. An der gegenüber liegenden Seite entsprach die Apothesis, wohl zum Abräumen bestimmt. An mehreren Orten hatte man die Nebenschiffe durch Apsiden verlängert, die dann füglich die Prothesis und Apothesis aufnehmen konnten; diese erhalten dadurch ganz das Aussehen von Nebenaltären. Als Sakristei kann man das oft mehrfach abgeteilte Diakonikon ansehen. Vornehmen Männern und Frauen, wahrscheinlich auch gottgeweihten Jungfrauen, waren Teile des Querschiffes eingeräumt, nämlich das Senatorium und Matroneum. Den Sängern war außer dem Chorraum der obere Teil des Mittelschiffes vorbehalten.

318. Wann man anfing, in der Kreuzform des Querschiffs ein Symbol zu erkennen, läßt sich nicht sicher feststellen. Jedenfalls geschah es sehr früh, wenn nicht sofort eben dieser Gedanke mitbestimmend war, der Idee der christlichen Opferstätte und Wohnung des Gekreuzigten auf diese Weise architektonischen Ausdruck zu geben. Nichts mußte jener Zeit näher liegen; ja es konnte gar nicht ausbleiben, daß die ersten Christen, welche sich bei jeder Verrichtung, bei jedem Gebrauchsgegenstand, sobald sie nur frei waren, des Kreuzes bedienten, auch in der Baukunst Gelegenheit suchten, das heilige Zeichen zur Erscheinung zu bringen. Der hl. Chrysostomus sagt darüber: „Man sieht es überall Triumphe feiern: in Häusern, auf den Märkten, an einsamen und belebten Plätzen, auf Bergen und in Tälern . . . an Kleidern und Waffen . . . auf silbernen und goldenen Gefäßen, auf Edelsteinen und Wandgemälden, am Purpur, am Diadem, beim Gebet, auf dem heiligen Tisch und allenthalben auf der weiten Erde strahlt heller als die Sonne das Kreuz.“ [1] Da der Basilikenbau erst seit der Verfolgung recht aufblühte, so kann wenigstens im allgemeinen von dem Kreuzschiff der christlichen Kirche behauptet werden, daß die Kreuzform zur natürlichen Symbolik derselben gehörte. Es spricht nicht dagegen, daß der eine Kreuzbalken vor der Apsis nicht eine entsprechende Fortsetzung fand; denn eine der gebräulichsten Formen des Kreuzes hatte die Form eines lateinischen T mit längeren oder kürzeren Querbalken. Ob der Heiland an einer solchen crux commissa den Tod erlitt, ist eine offene Frage; man liebte aber tatsächlich die Form des T, das durch die Rückbeziehung auf Ezechiel (9,4) geheiligte Zeichen des Heils. Die beiden ältesten erhaltenen Kreuze haben diese Form [2], unter anderem dann auch das bekannte Spottkruzifix mit dem Eselskopf. Tertullian [3], der Verfasser des Barnabasbriefes [4] und Paulinus von Nola [5] erklären die Symbolik desselben. Dieses Zeichen verriet den

---

[1] Adv. Iud. et Gent. 9; cf. 8.

[2] Martigny, Dict. des antiq. chrét. u. d. W. Croix.

[3] Contra Marcion. 3, 22. [4] Cap. 9. [5] Ep. 24, 23.

Heiden seinen Sinn weniger deutlich als die jetzt gewöhnliche crux immissa [1].

319. Hatte das Querschiff kein Vorbild in römischen Basiliken, so war die Apsis (exedra, tribunal, auch tribuna und von der Gestalt der Wölbung concha genannt) ein zu mancherlei Zwecken längst beliebter Ausbau. Bisweilen tritt die Rundung nach außen nicht hervor oder ist polygonal ummauert. Hier und da ruhte das halbkugelförmige Gewölbe auf Bogen und Stützen; in Sta Maria Maggiore war das matroneum in dem Umgang hinter der durchbrochenen Apsis.

Der Boden des sanctuarium war um einige Stufen aufgehöht und hieß daher auch wohl Bema (βῆμα). Hier stand der Sitz des Bischofs; weiter nach dem Schiffe vorgeschoben aber, gleichfalls erhöht, der Altar. Das ganze dem Klerus vorbehaltene Presbyterium war durch ein Gitter abgesondert. In der Nähe des erhöhten Sängerplatzes im oberen Mittelschiff haben wir die Lesepulte für Epistel und Evangelium, die Ambonen, zu suchen; eine Gitter- oder Mauerschranke sonderte auch diesen Unterchor ab (S. Clemente in Rom). Wo ein Querschiff vorhanden war, wird dieses den Sängern meist genügt haben.

320. In der Paulskirche an der ostiensischen Straße ist der ganze Chorraum vom Brande verschont geblieben, so daß er im wesentlichen als dem 4. Jahrhundert entstammend angesehen werden muß. In Einzelheiten ist manches verändert worden. Tafel 10 b zeigt die jetzige Gestalt: den am Eingang des Querschiffs stehenden Altar und die weiter zurückliegende runde Chornische. Die Quermauer öffnet sich gegen das Mittelschiff in einem Bogen von 14 m Weite, der auf zwei ionischen Säulen ruht und durch verkröpftes Gebälk mit diesen verbunden ist. Dieser das Kreuzschiff von dem Mittelschiff trennende Bogen ist hier als der eigentliche „Triumphbogen" behandelt, was daraus geschlossen werden darf, daß das Mosaik noch von der Kaiserin Placidia herrührt, das der Chornische dagegen aus dem 13. Jahrhundert stammt. Dort wo das Querschiff fehlte, mußte natürlich der Apsisbogen diesen auf den großen Sieg des Christentums und Christi, unseres Königs und Feldherrn hinweisenden Ehrennamen führen; vielleicht wurde derselbe unter Umständen beiden gegeben.

In dem wahrscheinlich stark veränderten und verschlechterten älteren Mosaik ist doch die ursprüngliche Idee und Anordnung noch deutlich zu erkennen. Die Mitte bildet das kreisförmig umrahmte Brustbild des Heilandes im Glorienschein; das Antlitz ist würdig ernst, die Rechte zum Segen erhoben, die Linke umfaßt das Scepter der Macht (virgam virtutis, Ps 2). Zu beiden Seiten scharen sich die vierundzwanzig Ältesten, neigen sich anbetend und bieten ihre Kronen dar (Offb. Kap 4); zwei Engel scheinen ihnen voranzugehen. Oberhalb sehen wir die Sinnbilder der Evangelisten,

[1] Vgl. über die Kreuzform der Kirchen Jungmann, Ästhetik [3] Nr 350.

unterhalb Petrus und Paulus. Der größere Apsisbogen umschließt das unter Honorius III. angebrachte, später erneuerte Mosaik. Die sitzende Gestalt Christi hält das Buch des Lebens (Venite benedicti . . .); zur Linken stehen Petrus und Andreas, zur Rechten Paulus und Lukas. Auf dem unteren Saume ordnen sich, von Palmen eingefaßt, die zwölf Apostel; durch den Baldachin des Altars auf unserem Bilde verdeckt, ist auf einem Altartische unter den Füßen des Heilandes das Kreuz dargestellt mit den Leidenswerkzeugen, unter dem Altare Unschuldige Kinder, Märtyrer Christi (Offb 6, 9). Das Bild zeugt von einer sorgsamen Technik. Die in der altchristlichen Zeit so beliebte musivische Kunst schließt sich nicht nur gut an die Architektur an, sondern hat, trotz einer etwas derben Stilisierung, den Vorzug erhabener Würde, Kraft und herrlicher Lichteffekte. Man verwendete ganz kleine farbige Glasstücke, half aber auch durch Vergoldung, durch Marmorpasten u. ä. nach. Über die altchristlichen Mosaiken besonders von Rom (S. Clemente, S. Maria in Trastevere, S. Maria Maggiore, S. Paolo usw.) und Ravenna (vgl. Beissel a. a. O.).

321. Die Apsis der Paulskirche „hat Wände mit dunklerem Verdemarmor, Pilaster von violetter Breccie; vier Säulen von dieser Breccie tragen hinten ein reiches Kranzgesims von weißem Marmor" (Gsell-Fels). Unten steht der Bischofssitz nach alter Weise. Über dem weit vorgerückten Altare erhebt sich auf Porphyrsäulen das gotische Ciborium (der kleinere Überbau) mit Statuen in den Ecknischen oberhalb der Kapitäle und Reliefbildern in den Dreieckfeldern an den Spitzbogen und Engelfiguren an Decke und Giebeln. Der Baldachin im Renaissancestil schwächt nur die Wirkung der Chornische. Unter dem Altar ist die Confessio S. Pauli. Neben der Apsis liegen Kapellen und die Sakristei, im Kreuzschiff rechts noch zwei alte vom Brande verschonte Kapellen; hier schließt sich der Kreuzgang des alten Klosters an. Zwischen der Tribuna und dem Altare befanden sich bis auf Sixtus V. zweimal zehn meist aus Porphyr bestehende Säulen mit hölzernem, später metallenem Gebälk, als niedliche Zierhalle, wie sie auch sonst wohl die Altäre umgab. Vom Altar, der an der alten Stelle geblieben, übersah man das breite Querschiff (das nur zeitweilig durch eine Mauer von links nach rechts in zwei Hälften geteilt gewesen ist) und das Mittelschiff mit seinen prächtigen Säulenreihen und reichgeschmückten Oberwänden.

322. Die Paulskirche hatte, wie die alte Petersbasilika und St Johann im Lateran, eine fünfschiffige Anlage; zwanzig Säulen standen in jeder Reihe; kleinere Bogenöffnungen verbanden alle Abseiten mit dem Transept. Wie es in Rom zu geschehen pflegte, wurden die Marmorstützen von guter antiker Arbeit und die Basen derselben zu einem großen Teil Profanbauten alter Zeit entlehnt; fand man doch gleich nach der Verfolgung nicht einmal die Zeit, um den Bau der mächtigen Gottestempel vorzubereiten. Nach Grisar haben die Ausgrabungen auf dem Forum Romanum die schon früher aufgestellte Meinung wahrscheinlicher gemacht, daß vierundzwanzig Säulen aus

kostbarem Pavonazzetto-Marmor aus der Basilica Aemilia am Forum herübergenommen wurden. Auf völlige Gleichartigkeit der Baustücke achtete man weniger als auf die Kostbarkeit und Pracht des Materials; man wollte, soviel es die Umstände erlaubten, alles Kostbarste und Beste in den Dienst Gottes stellen und freute sich wohl, Tempel und Profanbauten zu diesem Zwecke nutzbar machen zu können.

323. Aber der religiöse Eifer gab auch neuen Schwung, und so wagte man, die ganze Last der riesigen Oberwand auf Säulen und Bogen zu stützen. Der Erfolg hat die Kühnheit belohnt; denn die Basilika überdauerte die Jahrhunderte. Seit dem Brande sind die antiken Säulen durch solche aus Simplongranit mit Basen und korinthischen Kapitälen aus Marmor ersetzt worden. Die Wandflächen (Tafel 10 c) sind senkrecht durch Pilaster und horizontal in Friese gegliedert. Auf dem unteren Fries sieht man je zwei Medaillons von Päpsten in jedem Felde; auf den oberen, breiteren Streifen Fresken aus dem Leben des hl. Paulus; darüber Fenster und Bildnischen zwischen denselben. Im Ganzen sind es sechsundsechzig rundbogige Fenster, welche dem Mittel- und Querschiff, und vierzig, welche den Seitenschiffen das Licht zuführen. Welch eine Perspektive, wenn für den in der Mittelachse des Mittelschiffs Eintretenden die lange Reihe der Säulen und Bogen, Bilder und Fenster, alle die schönen Horizontallinien beiderseits sich immer mehr der Mitte nähern, bis sie buchstäblich im Altar, als dem Zielpunkt der rhythmischen Bewegung, sich vereinigen! Da ist die ganze Pracht der antiken Säulen und der Farbenschmelz der Bilderreihen so recht in den Dienst einer einzigen und zwar der höchsten Idee gestellt. Der moderne, spiegelglatte Marmorboden verstärkt den Eindruck; desgleichen die reiche Kassettendecke, an deren Statt ehedem, das Auge höher hinauftragend, der verzierte Dachstuhl vorgezogen war. Schon in frühester Zeit zeichnete hohe Pracht auch das Gebälk, Kapitäle und Bogen aus:

Fürstlich ist drinnen die Pracht; denn ein Kaiser hat diesen Bau geweihet,
Er spielt' im Riesentempel mit dem Aufwand.
Künstlich getrieben erglänzt am Gebälk das Metall, damit in Goldrot
Wie Morgensonnenstrahl das Licht sich kleide.
Parische Säulen sehen wir ragen, mit goldverzierten Knäufen:
Vier Reihen ordnen sich zum Schmuck der Halle.
Und die Wölbung der Bogen begleitet der Schmelz des bunten Glases;
So schimmern blum'ge Wiesengründ' im Lenze.

(Prudentius, Peristeph. 12, 47 ff.)

„Parische“ Säulen nennt der Dichter die aus Marmor von Prokonnesos an der Propontis und die von Pavonazzetto. Heute wie ehedem gilt von St Paul, was Burckhardt im „Cicerone“ schreibt, daß „ein architektonischer Anblick gleich diesem (nämlich der Säulenstellungen des Innern) auf der Welt nicht mehr vorhanden sei“.

Ein festlicher Schmuck darf einer solchen Architektur nicht fehlen, wenngleich die heutige Ausstattung für überladen gilt. Die Mosaikporträts, welche paarweise über den Arkadenbögen angebracht sind, erscheinen wie eine lange Ahnenreihe der römischen Bischöfe; auch Alt St Peter und die Lateranbasilika wiesen eine solche auf, so daß die drei größten Kirchen Roms lautes Zeugnis für die apostolische Sukzession ablegten. Die vierzig ältesten Papstbilder wurden aus dem Brande gerettet. Die zwei höheren Felder waren früh mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testamente, innerhalb gemalter Einfassungen, geschmückt, auch die Zwischenräume zwischen den Lichtöffnungen mit Einzelfiguren ausgemalt.

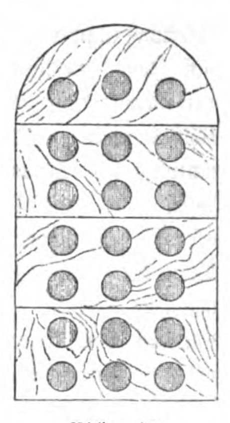


Bild 47.
Fensterverschluß.
(S. Lorenzo vor den Mauern Roms. — Aus: Handbuch der Architektur.)

324. Glasfenster waren in alter Zeit wenig im Gebrauch; man wünschte in den Kirchen nicht soviel Licht wie heute, zumal im Süden, wo das Bedürfnis der Lüftung um so größer ist. Daher bediente man sich gewöhnlich gegitterter oder sonstwie durchbrochener Holz-, Erz- oder Marmorplatten, die Licht und Luft durchließen (Bild 47). Die Basiliken hatten aber sehr zahlreiche und große Fenster, meist über allen Zwischenräumen der Säulen; sie wurden später zum Teil vermauert. Rundfenster waren selten, der obere runde Abschluß aber Regel; diese Form stimmte zur Form der Arkaden, des Triumphbogens und der Chornische und hat Bedeutung für den Stil der Basilika. Die Oberfenster konnten vielleicht auch für eine mehrschiffige Anlage ausreichen; indes zeigen die Basiliken des Ostens (Syrien) zahlreiche Fenster auch in den Seitenmauern, desgleichen die ravennatischen. Ebenso erhielt die Apsis Lichtöffnungen, seit man die Orientierung der Kirche umkehrte.

325. Im heidnischen Altertum war die einzige große Lichtöffnung, nämlich die überhöhte Türe, aus einem naheliegenden symbolischen Grunde nach Osten gerichtet. Im Christentum galt, wie schon in der Schrift, der Aufgang als Sinnbild Christi, der allen Licht und Heil gebracht hat (so bei Tertullian); daher stand der opfernde Priester, so lange oder wo noch die herkömmliche Baurichtung beibehalten wurde, dem Volke zugewandt hinter dem Altartische. Die Paulskirche scheint in Rom eine der ersten gewesen zu sein, in welchen man die „Ostung“ umkehrte, so daß das Volk und mit ihm der Priester am Altare dem Aufgang zugewandt war. Nun lag es nahe, die Apsis zu durchbrechen, zumal da, wo das Kreuzschiff fehlte, wie in Ravenna; in der Paulskirche konnte man den Altar weit genug ins Querhaus zurückschieben, und es mochte das Helldunkel der Apsis ihrer

Wirkung zugute kommen. Schon Vitruv hält es für angemessen (4, 5, 1), daß (dem griechischen Gebrauch entgegen) der Betende und Opfernde das aufgehende Licht des Himmels und das gleichsam aufgehende Antlitz des Gottes schaute. Die Christen konnten sich durch die entgegengesetzte Baurichtung des Salomonischen Tempels auf die Dauer um so weniger binden lassen, als das Chorhaupt des Gotteshauses eine ganz neue Bedeutung erhielt, gegen welche die Ansprüche der Eingangsseite zurücktreten mußten. Auch für reichliche Beleuchtung des Chores mußte auf alle Fälle Sorge getragen werden. Nebenbei sei bemerkt, daß die westöstliche oder ostwestliche Baulinie doch überhaupt kein unverbrüchliches Gesetz war; nicht selten gab man (unter anderem) der Kirche die Richtung zu der Grabstätte des Heiligen, dem sie geweiht war.

326. Die Wände des Mittelschiffs wurden fast immer so weit über die Seitenschiffe erhöht, daß für hohe und breite Fenster Raum gewonnen wurde. Die Oberwand stützte man in seltenen Fällen auf Pfeiler, noch seltener auf wechselnde Pfeiler und Säulen. Man entlehnte die Säulen, da der Marmor sich verteuerte, und gewiß auch um der besseren Technik willen, gern älteren Bauten, stutzte sie wohl gar zu und vermengte die ionische und die korinthische Ordnung. Die dorische war außer Gebrauch gesetzt (römisch-dorische wohl nur in S. Pietro in Vincoli erhalten). S. Sabina hat herrliche kannelierte Säulen aus parischem Marmor. Die Basis hatte eine Plinthe zur Unterlage und bestand meist aus zwei Rundstäben mit Hohlkehle (attische Basis). Das Kapitäl wurde, wie in der römischen Kaiserzeit, oft phantasievoll, aber plastisch derb gestaltet, doch auch einfacher und geschmackvoll. Auf die griechischen Maßverhältnisse und kleineren Schönheiten achtete man wenig, mehr auf Schlankheit und Leichtigkeit, den hohen Oberwänden entsprechend. Der Blick ist nicht auf die schmeichelnde Schönheit der Einzelglieder, sondern auf das Ganze und die Idee gerichtet. Eben dies deutet auf einen neuen Stil, der sich anbahnt; man vernachlässigt die Teile, weil man einem hohen Ziele entgegenstrebt; Einfachheit und eine merkliche Nachlässigkeit in der Ausführung stehen dem befriedigenden Eindruck des Bauwerkes nicht allzusehr im Wege. Schnaase vergleicht treffend die heidnische und die christliche Architektur in folgender Gegenüberstellung:

„Die römische Baukunst verdankte den Eindruck des Großartigen und Soliden, den ihre Werke geben, zum Teil der reichlichen Verwendung des Materials; ihre Mauern sind von mehr als notwendiger Stärke, ihre Decken und Gewölbe ruhen auf massenhaften Pfeilern. Hier dagegen (in der altchristlichen Baukunst) trägt das Ganze trotz seiner gewaltigen Dimensionen den Charakter höchster Leichtigkeit und einer Einfachheit und Anspruchslosigkeit der Ausführung, welche bis zur Nachlässigkeit und Ärmlichkeit geht. Die Mauern sind dünn, meistens in Tuffstein leicht ausgeführt. In den älteren Monumenten, wo man über ein reicheres Material antiker Fragmente gebot, herrscht dabei noch ein Bestreben nach Einheit, später sind die

Säulen in demselben Gebäude selten durchweg gleich, sondern oft von verschiedenem Material, teils mit teils ohne Kannelüren und sogar von verschiedenen Dimensionen, wo dann, um die notwendige Einheit der Höhe des Kapitäls herzustellen, zu hohe Säulenstämme ohne Rücksicht auf das Verhältnis zur Dicke gekürzt oder in den Boden eingegraben, zu niedrige auf eine höhere Basis gestellt sind."

327. Aber, soviel anging, baute man mit dem kostbarsten Material, weil die Bestimmung des Baues dies erheischte, und zielte auf einen kühnen, gefälligen und geräumigen Saalbau hin, ein zumal in Rom nicht unbekanntes Ziel der Baukunst, das aber mit neuen Mitteln angestrebt wurde. Schon der Kämpfer oberhalb des Kapitäls, besonders in ravennatischen Kirchen, gibt den Säulen ein majestätischeres, energisch emporstrebendes Aussehen. Über den schlanken, oft durch Kämpfer erhöhten Säulen und der ungewöhnlich hohen Oberwand ließ man manchmal noch die flache Decke weg[1]; so wurde das Emporstreben aufs stärkste betont. Durch die im Abendland allerdings nicht häufigen Emporen[2], über denen dann doch Fenster, in kleinerem Maßstabe, blieben, drängte man das Dach noch höher empor. Es war wohl ein Übermaß, und die kassettierte Decke gewiß schöner als die noch so reich verzierten Balken, welche die Konstruktion allzu nackt hervorkehren.

Neben der Höhenrichtung fällt die Weiträumigkeit in die Augen. Noch jetzt macht S. Paolo nach Hübsch gegenüber der viel größeren Peterskirche mehr den Eindruck der Großräumigkeit. Der Grund davon liegt in der Breite des Mittelschiffs, in der Leichtigkeit und Schlankheit der Stützen. Das Mittelschiff ist in der Paulskirche etwa 3 m breiter als im Petersdom, und während hier die massigen Pfeiler die Durchsicht in die Seitenräume sehr beschränken, sind die dünnen, runden, wenn auch dicht stehenden Säulen in dieser Hinsicht günstiger. Aber auch auf absolute Größe war das Augenmerk der altchristlichen Baumeister gerichtet; natürlich blieben doch die Maße der Paulskirche (und der alten Petersbasilika) seltene Ausnahmen. Jene sind: Länge mit der Vorhalle (und den Mauern) 133 m; Breite der fünf Schiffe im Lichten 80,7 m, des Mittelschiffs 22,5 m; Höhe bis zum Dachfirst ca 35 m, der Mittelschiffsmauer ca 28,5 m, der äußeren Mauer 12,5 m. Der Flächeninhalt von der Paulskirche und von Alt St Peter beträgt ca 7000 qm; vgl. damit Petersdom 15160 qm, Mailänder Dom 8406 qm, Dom von Amiens 8000 qm, Paulskirche in London 7875 qm, Kölner Dom 6166 qm, Straßburger Münster 4087 qm, Mainzer Dom 3675 qm.

328. Der Größe sollte die Pracht entsprechen; das war noch ganz im altrömischen Geiste, aber auch im Geiste der konstantinischen Zeit. Der

---

[1] Schnaase a. a. O. III 49. [2] Kraus, Geschichte der christl. Kunst I 294.

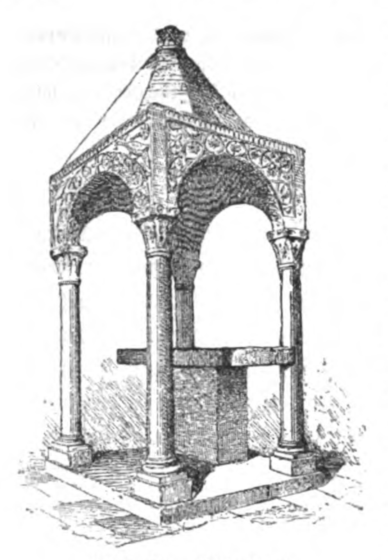


Bild 48. Ciborium.
(Dom zu Perugia.)

Fußboden wurde in größeren Kirchen musivisch ausgelegt, sei es mit dünnen Marmorplatten (opus sectile), sei es mit kleinen Glas- oder Marmorstücken (opus tessellatum), sei es in gewundener Zeichnung (opus vermiculatum), sei es in anderer Form. Einige dieser Bodenmosaiken scheinen in römischen Basiliken erhalten zu sein. Der Chor von St Peter war sogar mit Silbermosaik belegt. Marmorplättchen in geometrischen Mustern zieren die Wände von S. Sabina. Figurenmosaik und Wandmalereien in echt architektonischer Haltung bekleideten nicht nur die Apsis und den Triumphbogen, sondern ebensowohl die Oberwände des Mittel- und Querschiffs. Über Technik, Inhalt und Eigenschaften der Mosaiken sei auf Beissel in dem öfter angeführten Werke S. 118 bis 221 und auf Kraus a. a. O. I 383 ff und 509 ff verwiesen; desgleichen bezüglich der Geräte, des Metallschmuckes und der Webstoffe, die zur Verwendung kamen.

329. Auf den Altar wollen wir in Kürze zurückkommen, weil mit dem Geist und dem Blick der anwesenden Gläubigen auch die Baulinien sich im Chor und am Altar vereinigten. Die Opferstätte war durch Erhöhung und Schmuck ausgezeichnet. Ursprünglich begnügte man sich, in Erinnerung an die Abendmahlstafel, mit einem Opfertische, der doch bald aus Marmor gebildet wurde (Bild 48). Der schützende Baldachin, von der runden Form ciborium genannt, ruhte auf kostbaren Marmorsäulen mit Rundbogen. In eine senkrecht ansteigende, rechtwinklig abschließende Bogeneinfassung setzte man Silberplatten, welche die Zwickel um den Bogen ausfüllten. Die Bedachung war flach oder giebelförmig oder zeltartig. Zierstücke aus Edelsteinen, Gold, Silber und Email, kostbare Lampen und Leuchter, endlich Bilder aus gediegenem Metall zierten das Ciborium (Bild 49). Votivkronen oder Lichtträger in Form von Kronen hingen oft vom Baldachin herab; ein Kreuz, Edelsteine, Kettchen u. dgl. wurden wohl noch angefügt. Über dem Altare bewahrte man in einer vom Ciborium herabhangenden Taube (Sinnbild des



Bild 49.
Baldachinaltar.
(S. Ambrogio zu Mailand.)

Heiligen Geistes und der Christus empfangenden Seele) die Eucharistie auf; es schützte die Taube sodann ein zweiter, kleiner Baldachin mit seitlich herabfallenden Vorhängen, peristerium genannt, schon eine Art Tabernakel. Noch früher gebrauchte man, so scheint es, zur Aufbewahrung des Sakramentes das artophorium, ein turmähnliches Kästchen, in welches die Taube hineingestellt wurde; man bewahrte es in einer besondern Nische auf, die das Sakramentshäuschen der späteren Zeit vertritt.

Unter dem Altar barg man gern Reliquien der Märtyrer, indem man das Martyrium als schönste Frucht des blutigen und unblutigen Opfers des Neuen Bundes ansah und sich erinnerte, daß die „Getöteten" auch im himmlischen Jerusalem unter dem Altare ruhen (Offb 6, 9). Über dem Grab eines Märtyrers, in der Bogenwölbung (Arkosolium), opferte man schon zur Zeit der Verfolgung. Aus

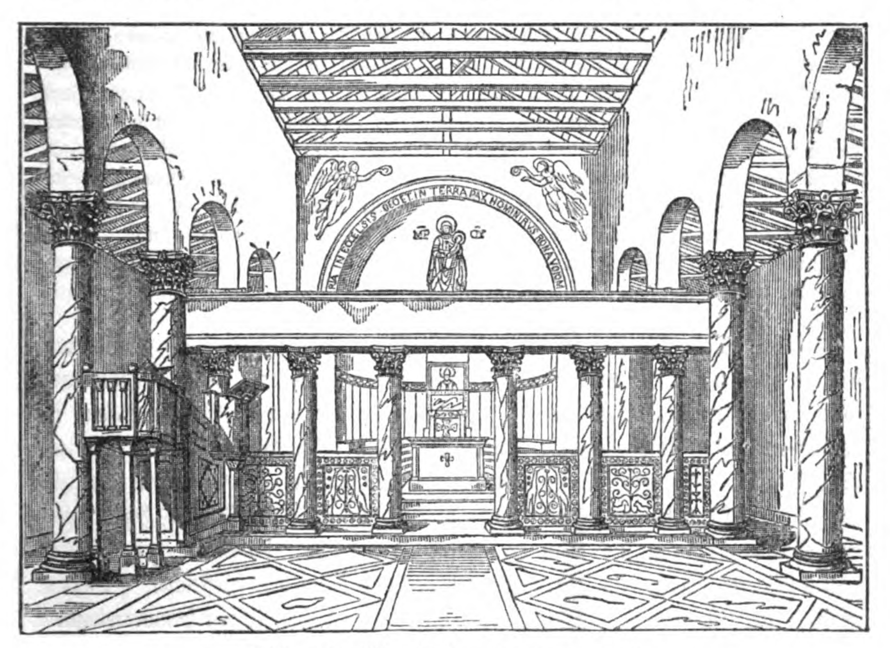


Bild 50. Ikonostase. (Dom zu Torcello.)

der Katakombenkirche und den Cömeterialzellen soll nach einigen überhaupt die Basilika hervorgegangen sein; die nahe Beziehung der Heiligengräber zum Altar ließ die Kirche jedenfalls nie fallen. Wenn jetzt vorschriftsmäßig Reliquien im Altar eingeschlossen sein müssen, so war in alter Zeit ein Märtyrergrab, eine Confessio, unmittelbar unter oder ganz nahe beim Altar oder (vielleicht seit dem 6. Jahrhundert) in einem tieferen, gemauerten Raume, einer Krypta, unter dem Chore Vorschrift oder Sitte. Die dem Volke zugekehrte Altarseite gestattete durch ein gegittertes Fenster den Durchblick auf den Sarkophag oder in den Schacht, in welchem unten der Sarkophag vor einem andern Gitter oder Fensterchen stand. Es wurde gern, wie die Altarplatte und deren Stütze oder Stützen, so auch die Platte der Altarwand und das Gitter reichlich mit Gold und Silber und plastischem Bilderschmuck bedacht. Desgleichen die der Cathedra des Bischofs zugewandte Seite, die Schranken, die Säulen des Baldachins usf. Oberhalb der Altarschranken (die bisweilen mit den Chor-

schranken zusammenfallen mochten) war in gewisser Höhe auf Säulen ein Balken gelegt, um die Absonderung noch schärfer zu betonen und um neuen glanzvollen Schmuck anzubringen (vgl. Bild 50 S. 239). In St Paul kam der Balken oder Bildständer (Ikonostase) gerade unter den Triumphbogen. So wurde auch das noch etwas zurückliegende Grab Pauli durch eine Stange abgesondert. Es stiftete nun Leo III. für die Ikonostase dieser Kirche 1452 Pfund Silber als Bekleidung, für die Tür unter derselben zwei silberne vergoldete Engel mit einem vergoldeten Bild des Heilandes. An der Querstange vor der Confessio hing eine Lampe aus Porphyr. Im Orient schloß man den Altar geradezu durch eine Bildwand ab; sie erinnert an den späteren Lettner, der dann zu einem zweiten Hauptaltar vor dem Chore Anlaß gab. Der Frömmigkeit und Prachtliebe der Zeit verdankten die Kirchen noch eine Menge kostbarer Weihgaben. Leo III. schenkte nach St Paul ein silbernes Bild des Gekreuzigten von 52 Pfund und eine mit Edelsteinen verzierte goldene Krone; desgleichen einundfünfzig Prachtkelche von je 5 Pfund, welche unter den Arkaden angebracht wurden. Im Osten wurde unter Konstantin eine wahrhaft kaiserliche Freigebigkeit geübt; in der Peregrinatio Sylviae heißt es unter anderem von den Kirchen der Geburt, des heiligen Kreuzes, der Auferstehung: „Man sieht da nichts als Gold, Edelsteine und Seide; selbst die Teppiche sind aus lauter goldverbrämter Seide. Wer kann die Kerzen, Lampen und Leuchter alle zählen? Was soll ich von dem Schmuck des Baues selber sagen, von all dem Gold, Mosaik und Marmor, die da Konstantin unter Leitung seiner Mutter während der Blüte seiner Herrschaft aufgewendet hat?“ (Beissel.)

330. Diese Pracht war kein eitler Prunk und hing aufs engste mit dem baulichen Charakter der Basilika zusammen. Das Gotteshaus sollte eine fürstliche Wohnung, vielmehr ein Pracht- und Empfangssaal in derselben sein. Das bedeutet schon der Name: Audienzhalle des Königs. Sittl führt ganz richtig aus, daß die Tempelhalle bei den Ägyptern deshalb „Halle der Erscheinung“ hieß, weil der König in einer solchen Halle seine Untertanen empfing, und daß die griechisch-römische „Basilika“ ursprünglich nichts anderes besagt als einen hell beleuchteten Saal des fürstlichen Palastes, in dem die Untertanen sich dem aus seinen eigenen Gemächern hervortretenden und in einem besondern Anbau Platz nehmenden Könige vorstellen; auch hatte der König-Archont zu Athen (*ἄρχων βασιλεύς*) in der *βασίλειος στοά* sein Geschäftslokal. Später wird es eine Stadthalle, dann auch eine Empfangs- und Versammlungshalle in reichen Privathäusern oder Villen (Cicero besaß eine solche auf einer seiner Villen), endlich Audienzhalle des Königs der Könige. Daher denn auch das saal- oder zimmerähnliche Aussehen des Baues; eine leichte, hell beleuchtete, geräumige, schmucke Halle sollte es sein. Hier kehrt die Erinnerung an das römische Wohnhaus wieder, an das Atrium, den Empfangssaal der Vornehmen, mehr aber noch an die Hausbasilika, den Versammlungs- und Prachtsaal. Im Buche Esther (5, 1) erscheint nach der lateinischen Übersetzung die Königin im Atrium des Königspalastes gegenüber der königlichen Basilika, wo der Herrscher im Konsistorium auf dem Throne saß.

Man hat oft gefragt, warum die Kirchenbaumeister jener Zeit, die vielfach in kaiserlichen Diensten standen und mit der Leistungsfähigkeit ihrer Kunst wohl vertraut waren, keine Gewölbe anwendeten; sie hatten doch in der profanen Maxentius-Basilika das kühnste und prächtigste Muster vor Augen. Allein die Idee des wohnlichen Saales, der im übrigen als Säulenhalle doch zugleich einen festlichen Charakter hatte, brachte die junge Kirche bereits aus dem Abendmahlssaale von Jerusalem mit.

Nach mehreren Stellen in den Paulinischen Briefen und in der Apostelgeschichte kann kein Zweifel darüber bleiben, daß die ersten Christen sich regelmäßig in Privathäusern vornehmer Familien zur Feier der heiligen Geheimnisse vereinigten. Mit Vorliebe wählte man dazu stille Räume der oberen Stockwerke, die meist nichts anderes als die großen Familienzimmer oder Speisesäle unter dem flachen Dache des Hauses waren. Selbst die hohe Lage über dem Getümmel des Alltagslebens mochte den Betenden willkommen sein. In ein solches Obergemach und unter die dort versammelten Christen will Lucian der Spötter auf einer hohen Wendeltreppe vorgedrungen sein[1]. Belehrend ist rücksichtlich dieser christlichen Hauskapellen Apg 20, 7—9. Der Apostel Paulus hält hier in einem hell erleuchteten Obergemache die Feier des Brotbrechens und spricht bis gegen Mitternacht zu den versammelten Gläubigen: ein Jüngling aber wird vom Schlafe überwältigt und fällt durch die Fensteröffnung drei Stockwerke tief herab. Die Christen zu Jerusalem hielten, wenn sie auch bei Tag im Tempel erschienen, doch die eucharistische Feier in einem Hause[2]; sehr wahrscheinlich ist dies eben jenes „große" Cönaculum im Oberhaus (*ἀνάγαιον μέγα*), wo der Herr die heiligen Geheimnisse eingesetzt hatte[3] und das im 4. Jahrhundert, als der Kirchenbau in Schwung kam, noch vorhanden war.

331. Wenn nicht im Orient, so hatte doch im Okzident ein Fest- und Versammlungssaal gern die basilikale Anlage. Es gab zwar in römischen Häusern außer den Basiliken und den sehr ähnlichen korinthischen Sälen auch andere große Räume, die oeci hießen; diese waren aber gewölbt und ohne erhöhten Mittelraum. Tatsächlich weist uns der Name auf die nicht gewölbte, in der Mitte überhöhte und mit Fenstern in der Oberwand versehene Basilika. Innerhalb des lateranensischen und des sessorianischen Palastes wurden zu Konstantins Zeit christliche Gotteshäuser eingerichtet. Wenn somit das Herkommen den basilikalen Typus empfahl, so auch die damit zusammenhangende Idee, daß man in der Kirche vertraulich, wie in dessen eigenem Hause, mit Gott verkehre und sich mit den übrigen Kindern Gottes zum Besuche da einfinde. Das Gewölbe schien zu kalt, lastete mit der hohen Oberwand zu schwer auf den Säulen, vertrug sich überhaupt mit der Leichtigkeit des Baues schlecht und gestattete, als Rundbogengewölbe, keine so breiten Mittelschiffe als man wünschte. Die Holzdecke dagegen erschien warm und häuslich und heimelig. Nun konnte man auch in der Kirche, wie in einem Festsaale, jede Art kostbaren Schmuckes an-

---

[1] Philop. 23. [2] Apg 2, 46. [3] Lk 22, 12.

bringen. Zu dem Charakter der Südländer, ja zu dem südlichen Himmel paßt ohnehin die Pracht und Buntheit vortrefflich. Daher liebt der Italiener noch jetzt seine Basiliken mehr als andere Kirchen; doch auch der Ausländer kann sich dem überwältigenden Eindruck nicht entziehen.

332. Wir müssen noch kurz einer andern Art von Schmuck gedenken, die mit dem Zimmercharakter der Basilika nahe zusammenhängt. Die oben erwähnte Pilgerin Sylvia staunte auch über den Reichtum der Webstoffe in den Kirchen des Ostens. Man machte in Rom einen ebenso ausgiebigen Gebrauch davon. Nicht nur in den Tür- und Fensteröffnungen sah man bei den Alten (im wärmeren Süden) vielfach Teppiche; kostbare Decken legte und hängte man auch in den Wohnungen über Ruhebetten, Fußböden, an Wände, Bogen, innere Durchgänge des Hauses oder festlicher Säle und Versammlungsorte. Über die Ausdehnung, in der bei den Alten solche Draperien dienen mußten, um das gewöhnliche Haus wohnlich zu machen und erst recht um die Feststimmung bei gewissen Gelegenheiten zu erhöhen, ist in Sempers „Stil" der Abschnitt vom Tapezierwesen der Alten nachzusehen, wo auch die Beziehung desselben zur Baukunst eingehend erörtert wird. Stellen wir hier nur fest, wie reichlich auch die Basiliken mit Vorhängen und Hängeteppichen bedacht wurden; von Fußteppichen, an die wir im gewöhnlichen Leben zunächst denken, kann wegen der kunstvollen Mosaikböden weniger die Rede sein. Nach Beissel bezeugt das „Papstbuch", es habe Gregor IV. nach St Paul geschenkt: 1 großen Teppich für den Triumphbogen zwischen Mittel- und Querschiff, 1 für die Confessio, 16 für die äußere und 5 für die innere Umhüllung des Altars, 4 zum Verschluß des über dem Altar stehenden Baldachins, 24 für das Presbyterium und 40 für das auf ebensovielen Säulen ruhende Mittelschiff, im ganzen 91 Teppiche. Die Verwendung dieser Teppiche war zum Teil einfach beliebte Dekoration; es galt für schön und festlich, die Wände und Durchgänge mit kostbaren Stoffen zu verhängen. Dahin gehören beispielsweise Teppiche hinter dem Sitze des Bischofs in der Apsis. Man benutzte aber solche auch, um zu gewissen Zeiten während des Gottesdienstes durch Verhüllung des Heiligen die Ehrfurcht und die innere Andacht der Gläubigen zu erhöhen. Das ist dieselbe Idee, welche im Tempel zu Jerusalem das Allerheiligste durch einen Vorhang abzuschließen veranlaßte, so zwar, daß der Hohepriester allein und nur einmal im Jahre den Gnadenthron mit Augen schauen durfte.

Bei den Heiden verhüllte man ebenfalls die Götterbilder durch Vorhänge. Es wäre möglich, daß der von Antiochus IV. für das Zeusbild von Olympia gestiftete Vorhang gerade aus der Beute stammte, welche er aus dem Tempel von Jerusalem fortschleppte; unter den 1800 Talente betragenden Schmuckstücken wird der Vorhang ausdrücklich genannt [1]. Von dem kostbaren Vorhang in Olympia sagt aber Pausanias (5, 12, 4), daß er aus purpurgefärbtem, phönikischem, mit assyrischen Stickereien geschmücktem Wollstoff bestand. Wie überaus reich und bunt auch das Zeusbild und der Sessel geschmückt waren, führt er 5, 11 aus; die Abschließung nicht nur durch einen Vorhang, sondern sogar durch eine förmliche Wand, ähnlich der oben erwähnten griechischen Ikonostase, berichtet er ebenda.

333. Bis zum Kanon der Messe und bei der Kommunion wurden gewiß die Vorhänge geöffnet, während der „Geheimmesse" dagegen geschlossen,

[1] 1 Makk 1, 23.

und zwar durch den Vorhang des Triumphbogens für die Laien, durch die Vorhänge vor dem Altar auch für die Priesterschaft; der Hohepriester allein schien daher, wie im Alten Bunde, vor das Antlitz Gottes zu treten, um die heiligste Handlung zu vollbringen. Diese Gewohnheit ist uns fremd geworden; nicht minder eine andere, welche aber, wie es scheint, auf einem Mißverständnisse der Tatsache beruht, daß man in der altchristlichen Kirche eine Männer- und eine Frauenseite unterschied. Man hat gemeint, die Gläubigen seien vom Mittelschiff ausgeschlossen und auf die Abseiten beschränkt gewesen. Es hatten ja im Mittelraume die Sänger ihren Platz, wenigstens wenn sie nicht im Querschiff untergebracht werden konnten. Auch für Katechumenen und Büßer oder für einen Teil derselben war ein Raum im unteren Mittelschiff abgesondert. Die Trennung der Geschlechter bei der heiligen Feier liegt ohnehin nahe und wird auch ausdrücklich bezeugt. Man folgert nun weiterhin also: Die Vorhänge vor den Arkaden wurden wahrscheinlich nur für die Lesungen und die Predigt geöffnet oder zum Durchgang behufs der Kommunion. Sonst war von den oberen Seitenschiffen aus, aber nur hier, der Durchblick (auf das Chor) freigelassen. Die bescheidene Ehrfurcht der Gemeinde vor dem Heiligen ziemt allerdings recht jener ersten Zeit, wo sie den Neubekehrten einzuprägen war und die älteren Gläubigen keine höheren Ansprüche machten. Daß man aber von Anfang an keineswegs beabsichtigte, das Mittelschiff nur für die genannten Zwecke zu benützen, wird schon aus dessen außerordentlicher Breite klar. Man ließ auch wohl schon früh die Sänger höher aufrücken auf das nach ihnen benannte Chor, so daß im Mittelschiff der Ausblick auf den Altar durchaus frei blieb. Kurz, jene Meinung scheint uns durchaus unhaltbar.

Die Stoffe für Decken und Vorhänge kamen vielfach aus dem Osten, und gewiß wurde der ornamentale Charakter auch von da beeinflußt. Ein Kreuz auf denselben war häufig, desgleichen geometrische Muster, symbolische Tiere; ganze Szenen kamen bisweilen dazu. Die Vorhänge waren mehr oder minder kostbar (Linnen, Seide, Halbseide, Goldbrokat), verschieden sowohl nach den Mitteln einer Kirche und der Freigebigkeit der Geschenkgeber als nach der kirchlichen Zeit (Werktage, Sonn- und Festtage).

334. Treten wir nun aus dem Mittelraum der Basilika heraus, so kommen wir in die Vorhalle, einen rechteckigen oder quadratischen, unbedeckten, aber von bedeckten Säulengängen umgebenen Raum. Das vornehme Wohnhaus der Alten hatte bereits einen größeren Vorraum, die Tempel eine Vorhalle, der Tempel zu Jerusalem einen Vorhof. Bei religiösen Bauten wirkten praktische und symbolische Gründe zusammen. Das „Atrium“ der altchristlichen Basilika hieß auch „Paradies“, vielleicht als „Vorhof des Himmels“, vielleicht auch nur wegen des Blumengärtchens um den Brunnen (cantharus) herum, der zur symbolischen Waschung vor

dem Eintritt ins Heiligtum diente. Es war auch ein bequemer Platz, um die Armen nach dem Gottesdienst zu bewirten oder zu beschenken (schon im 4. Jahrhundert). Wenigstens seit dem 7. Jahrhundert fanden hier Tote, die man ehren wollte, ihr Grab, wie später in den Kirchen selbst. Der bedeckte Raum wurde zuweilen mit religiösen Bildern geschmückt. Das große „Vortor" war manchmal nicht ohne Pracht. Für die Sammlung und Stimmung der Eintretenden ist dies alles recht geeignet.

An die Langseite der Kirche angelegte Säulenhöfe dieser Art heißen Kreuzgänge; sie waren meist mit einem Kloster verbunden und dienten zum Gebrauch der Mönche und als Grabstätten (mit einem Kreuz statt des Brunnens in der Mitte). In Afrika und im Osten lag zwischen dem Vorhof und der Basilika noch eine schmale Halle, Narthex genannt; sonst kann als Stellvertretung der Teil des Säulenganges gelten, der an die Kirche stößt, oder man hatte (zu Rom und anderswo) einen Teil des Mittelschiffs selbst durch Schranken abgesondert. In diesem Raume wohnten Katechumenen und Büßer dem Gottesdienste und, soweit die Predigt gehört werden konnte, auch dieser bei. Das Atrium mochte unter Umständen gleichfalls denen Raum gewähren, welchen nur eine entfernte Teilnahme am Gottesdienste gestattet wurde. Manchmal (in Syrien) genügte diese Vorhalle allein; der Vorhof fiel weg.

Der Besucher der Basilika trat also durch das Hauptor oder einen der andern Eingänge, vor denen sich bisweilen noch eine weitere Säulenstellung hinzog, in den Säulengang, den ein nach innen geneigtes Pultdach überdeckte, wurde hier durch das Marmorpflaster und vielleicht durch bildliche Darstellungen an den Grabstätten, sodann durch die Reinigung am Brunnen inmitten des rosenbepflanzten oder bisweilen auch gepflasterten Vorhofes vorbereitet, um durch eine der drei oder mehr Türen in die Vorhalle oder in die Kirche selbst einzutreten. Es war Sitte, daß die Frauen sich mehr an die Nordseite, die Männer an die Südseite hielten. Die Türen bildeten ein Rechteck mit geradem Sturz; Metallverkleidung, plastische Dekoration oder Inschriften auf dem Türsturz oder im Giebelfelde oder an den Pfosten kamen früh in Aufnahme.

335. Aus einer Beschreibung der großen Basilika in Tyrus und der Grabkirche auf dem Kalvarienberge bei Eusebius[1] mögen einige Einzelheiten ausgehoben werden. Erwähnt werden der große ummauerte Vorhof mit einem Prachttor, die rings sich herumziehenden, nach innen abgedachten Säulenhallen, die von dem freien Platze mit Brunnen zu den Waschungen durch gitterartige Holzschranken abgetrennt sind. Hier, so heißt es, nehmen ihren

[1] Hist. eccles. l. 10 (Migne, P. G. XX 864 ff) und Vita Const. 3, 35 ff (Migne a. a. O. 1096 ff).

Aufenthalt diejenigen, welche noch der ersten Einführung bedürfen. Bei der Grabkirche ist das Atrium mit poliertem Pflaster bedeckt und nur an drei Seiten mit Portiken umgeben. Drei Tore führen ins Innere des Gotteshauses, das mittlere ist viel größer und breiter, mit Erzplatten und Skulpturen bedeckt. Das dreischiffige Innere erhält reichliches Licht durch Fenster, die mit feiner Holzverzierung umrahmt sind. Die himmelanstrebende Höhe, die große Breite des Mittelraumes und die Decke aus Zedernholz und all die Pracht ringsum ist unbeschreiblich. Das Sacrarium trennen kunstreich verzierte Holzschranken ab; den Würdigsten sind Thronsitze, andern Klerikern im Mittelraum Bänke oder Stühle bereitet (das Volk setzte sich höchstens nach dem Gottesdienst). Die Kirche ist mit Marmor gepflastert,

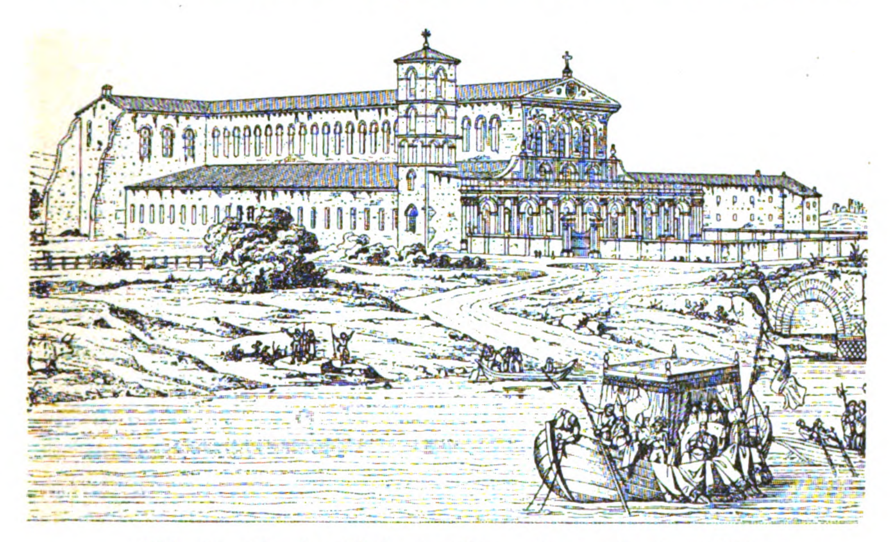


Bild. 51. Die Paulskirche vor Rom. (Vor dem Brand von 1823.)

hat verschiedene Anbauten, namentlich ein Baptisterium an der Langseite. Bei der Grabkirche wird noch die Marmorverkleidung der inneren Wände und die nicht minder schöne Fügung der polierten Mauersteine gerühmt; ferner die plastisch verzierte und vergoldete Felderdecke des Innern und das feste Bleidach im Äußern. Die von schmuckreichen Pfeilern getragenen inneren Umgänge bilden zwei Stockwerke mit vergoldeter Decke. Die den drei Eingängen gegenüber liegende Apsis ist mit zwölf Säulen geziert, die sehr große silberne Kelche tragen. Andere Weihgaben aus Gold, Silber und Edelsteinen bekunden die Freigebigkeit des kaiserlichen Erbauers.

336. Das Äußere von St Paul in Rom (vor dem Brande) veranschaulicht Bild 51. Die schlichte Mauer bezeichnet wenigstens den Umfang des Vorhofs, dessen Cantharus noch bezeugt ist. Vielerlei Anbauten sind ver=

schwunden; ein Kreuzgang gehörte zu der rechts sichtbaren Abtei; die Halle vor dem Eingang stammt aus sehr später Zeit. Natürlich muß man sich die Stützmauern an dem Querschiff wegdenken. Auch der Turm gehört dem Mittelalter an.

Seit dem 5. Jahrhundert findet man, zuerst in Syrien, dann auch in Mailand, Ravenna, Rom angebaute oder zur Seite gestellte Türme, teils für die zu den Emporen führenden Treppen, teils für die sichtbaren und hörbaren Zeichen, durch welche die Gemeinde zum Gottesdienste berufen wurde, teils, wie andere meinen, zu weiter abliegenden Zwecken. Eigentliche Glockentürme setzt man seit dem 7. Jahrhundert an. Die Türme hatten viereckige oder öfter runde Gestalt; in Syrien ist die organische Verbindung mit dem Körper der Kirche am besten vorbereitet.

337. Das Äußere der Basilika scheint im allgemeinen nicht gleichen Schritt mit dem Innern zu halten; man erkennt den Grund dafür in dem innerlichen Charakter der christlichen Religion und, was damit nahe zusammenhängt, in der Bestimmung der Kirche, die zu Opfer und Gebet vor Gott versammelte Gemeinde aufzunehmen. Den heidnischen Tempel betrat das Volk nicht, um darin gemeinschaftlichen religiösen Übungen obzuliegen oder überhaupt länger zu verweilen; der Gott hatte in der Zelle seine einsame Wohnung, man brachte die blutigen Opfer anderswo, nicht einmal immer gerade in der nächsten Nähe der Tempel, dar und legte höchstens nach einem kurzen Gebete eine andere Gabe auf den im Tempelhause stehenden Altar. Der christliche Gottesdienst fordert dagegen die Vereinigung andächtiger Scharen zu Gebet, Opfer und Belehrung. Daher die großen, wohlerhellten Räume der Basilika und der herzerhebende Schmuck im Innern. Daher auch die Gestalt eines festlichen Versammlungs- oder Wohnraumes, die um so geeigneter scheinen mußte, als hier die Christen sich wie Kinder um den Vater, den göttlichen Herrn des Tempels, und zugleich um den Bischof, ihren priesterlichen Vater, oder dessen Stellvertreter scharten und sich ebenda untereinander mehr als sonst irgendwo in Liebe geeinigt fühlten. Die Kirche war ihnen in Wahrheit ein zweites Vaterhaus, ein neues, schöneres Heim, wohin sie sich aus der Zerstreuung des Lebens zur geistigen Sammlung, Ruhe und Erquickung flüchteten, wo arm und reich gleichberechtigt nebeneinander um Hilfe und Gnade flehten. Die heidnische Welt da draußen drängte sie mächtig, wie zur Einkehr in das eigene Herz, so auch zum Eintritt in die traulichen Räume des Gotteshauses, wo sie ihren Heiland als Gottmenschen gegenwärtig wußten. Das Haus Gottes wurde also zugleich ein Haus für die Menschen, behielt im wesentlichen auch die Gestalt einer geräumigen Wohnung, oder richtiger, eines großartigen Festsaales bei. Der Schmuck des Äußern mußte dagegen zurücktreten.

Indes darf man letzteres doch nicht übertreiben. Die Erhöhung des Mittelschiffes (in der Paulskirche bis zu 23 m), das oft eingelegte, gleich hohe Querschiff, der runde Ausbau, die Fenster in der Front, an den Langseiten des Haupt- und Kreuzschiffes und manchmal in der Apsis, der Hof und die Halle vor dem Gotteshaus, später ein stattlicher Turm geben der Kirche doch schon eine architektonische Gliederung, welche die Tempelzelle der früheren Zeit nicht kannte. Obendrein ist dies alles zugleich eine Andeutung der inneren Gliederung und symbolischer Ausdruck von Ideen. Die abgestufte Bedachung der Basiliken mag man immerhin für weniger schön halten als die der Zelle und dem Umgang gemeinsame des griechischen Tempels. Auch legt sich die Apsis, besonders wenn ihre Breite der des Mittelschiffs nicht genau entspricht, so vor die hohe Quermauer, daß sie sich nicht organisch an sie anschließt; noch weniger kann man das von der Vorhalle an der Fassade sagen, und wenn man auch später bemüht war, die Stirnseite durch Mosaiken und Gemälde zu schmücken, so kann diese doch eine gewisse Kahlheit nicht verleugnen.

Eusebius hebt indes an der obigen Stelle die günstige Wirkung des Außenbaues ausdrücklich hervor. Nun ist es allerdings wahr, daß die Zeit des Basilikenbaues im Abendlande den Backstein vor dem Haustein begünstigte, und die uns erhaltenen Monumente haben aus diesem Grunde ein kahles, ärmliches Aussehen. Aber wir dürfen, wie Holtzinger[1] sagt, von vornherein annehmen, daß die römische Gewohnheit, den Ziegelbau zu inkrustieren oder zu übertünchen, auch bei den kirchlichen Bauten anfangs in Geltung blieb, bis sich, was an den erhaltenen Bauten zuerst in Ravenna nachzuweisen ist, Versuche herausbildeten, den Ziegelbau unverhüllt zu zeigen, ihn aber durch leichte architektonische Gliederung (Lisenen, Blendbogen, Stromschichten usw.) zu beleben. In den Ländern des reinen Hausteinbaues aber begegnen wir bereits überall einer dem Innern vollkommen gleichwertigen Behandlung des Äußern der Kirchen. Jetzt sind freilich im Abendlande meist die Frontseiten ganz neu verkleidet, der Chor vielfach umgebaut, die Langseiten mit Kapellchen besetzt oder wurden zu irgend einer Zeit großenteils zugebaut.

Im übrigen bleibt es wahr, daß in der Basilika die Vollkommenheit des neuen Stils noch nicht erreicht ist; es konnte für die einheitliche Durchbildung der etwas unvermittelt zusammengefügten Bauteile zu einer geschlossenen Formeinheit noch mehr als ein Schritt vorwärts getan werden. Die romanische und die gotische Periode haben ihn getan, obwohl nicht ganz in unmittelbarem Anschluß an die hohen Leistungen der altchristlichen Zeit. Allein das Wichtigste und Beste wurde wirklich durch die Zeiten der

---

[1] Im Handbuch der Architektur.

Barbarei hindurchgerettet und glücklich weitergebildet. Das gilt von der allgemeinen Grundform und insbesondere von der ausgestaltenden, überaus lebenskräftigen Idee.

338. Fassen wir unser Gesamturteil noch einmal zusammen. Wie sehr die Baukunst dieser Periode, soweit nicht das Christentum ihr einen neuen Geist einhauchte und eine gewisse Jugendfrische verlieh, an dem Verfall der alten Kunst überhaupt ihren Teil hatte, beweist die Detailbehandlung. Bei dem längst abgeschwächten Sinn für einheitliche Behandlung, bei der Eile, nach dem Ende der Verfolgungsperiode das Versäumte nachzuholen, und bei der Freude an der besseren Verwendung verfallender heidnischer Bauwerke, die teilweise an so viel Greuel erinnerten, wurde es möglich, auf völlig unkünstlerische Weise Baustücke von verschiedenen Stoffen, Farben und Stilen durcheinander zu mengen. Die altrömische Wandgliederung durch Bogen, Säulen, Pilaster, Reliefgebälk, Füllungen usw. verliert sich großenteils. Die Gesimse werden bei dem Backsteinbau kärglich bedacht oder weggelassen. Die zierliche Deckengliederung bleibt nur in der ersten Zeit noch in Geltung. Also drei bevorzugte Schmuckformen des heidnischen Rom kommen außer Gebrauch. Allerdings nimmt eine vierte, ebenso beliebte, erst rechten Aufschwung, nämlich die Marmorbekleidung und die Mosaizierung der Innenflächen. Die Fenster der Backsteinbauten mit den halbkreisförmigen Bogen und rechtwinkligen Leibungen tragen keinen namhaften Schmuck außer durchbrochene Marmorverschlüsse und allenfalls buntfarbige Glasplättchen; die allmählich auftauchenden Rundfenster bleiben ebenso einfach. Die Einfassungen der Fenster und Türen in Haustein bewahren hingegen noch den alten Stil und plastischen Schmuck. Unter dem Giebel fällt das horizontale Gesims bald fort, und damit schwindet die alte Bedeutung des Giebeldreiecks.

339. Allein mit dem Absterben der alten Formen bereitet sich eine neue Zeit vor. Die Baumeister der konstantinischen Periode taten einen Meistergriff, als sie ohne Rücksicht auf die vorherrschende Form der alten Tempel dem christlichen Tempel den basilikalen Typus gaben. Die folgenden Jahrhunderte haben nichts wesentlich Besseres gefunden. Das Bedürfnis und die christliche Idee haben sofort den richtigen Weg gewiesen. In den ersten drei Jahrhunderten war durch den Druck der Verfolgungen und durch die allseitige Einschränkung und Armut der Gläubigen die Baukunst in unzerreißbare Fesseln geschlagen. Aber den Eifer der Christen in Herstellung von Gotteshäusern beweist die überaus große Zahl (in Rom allein gegen vierzig) der in friedlichen Zwischenzeiten schon vor Konstantin allüberall errichteten Kirchen [1]. Nach der Freigebung des christlichen Kultus dauerten

[1] Optatus, De chism. 2, 4. Eusebius, Hist. eccles. 8, 1.

Schwierigkeiten mannigfacher Art fort und wurden durch die Wirren der Völkerwanderung noch vermehrt. Sehr tatkräftig erwies sich hinwiederum die Unterstützung durch fromme Kaiser und andere mächtige Gönner des Kirchenbaues. Außer Konstantin und Helena sind besonders Theodosius, Placida, Pulcheria und Justinian zu nennen. Auch die neubekehrten Fürsten des Westens nahmen sich häufig sehr eifrig des Kirchenbaues an. Die Päpste, heilige Bischöfe, z. B. Paulinus von Nola und Paulinus von Tyrus, und die berühmtesten Benediktiner-Missionäre erwarben sich um die Kunst große Verdienste.

Eine besondere Erwähnung verdient Ravenna unter der Herrschaft des Honorius (seit 404), des Goten Theodorich (seit 493) und der byzantinischen Exarchen (seit 539). Im ganzen hielt man dort an der römischen Tradition fest. „Nicht in der Grundrißbildung oder im Aufbau der Monumente weicht Ravenna von Rom und andern Orten ab; nur in einzelner, namentlich dekorativer Ausführung, wie der Bildung einzelner Säulenkapitäle und der (gleich dem Säulenmaterial des prokonnesischen Marmors) dem Osten entlehnten Vorliebe für polygone Ummantelung der Apsis und endlich in der zylindrischen Form der Türme bietet Ravenna besondere Züge in dem Gesamtbilde der abendländischen Kirchenarchitektur. Die Behandlung der Backsteinmauern mit Lisenen und Bogen ist nicht speziell ravennatisch; verwandte Erscheinungen bietet auch Rom" (Holtzinger). Von altchristlichen Basiliken sind erhalten S. Apollinare nuovo und S. Apollinare in Classe, erstere aus Theodorichs, letztere aus Justinians Zeit. Unter den Zentralbauten ist selbst der späte S. Vitale (6. Jahrhundert) weniger, als oft behauptet worden, durch den Einfluß des Ostens in seiner wesentlichen Anlage bestimmt worden (oben Nr 299). Wir geben hier zur Ergänzung als Probe der ravenna-

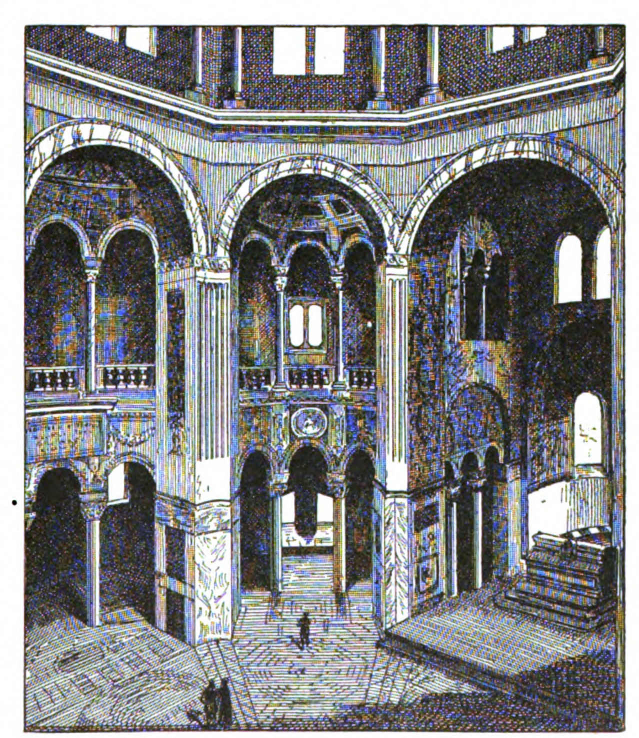


Bild 52. S. Vitale zu Ravenna. Inneres.
(Die Stuckverzierung über den Bogen, aus dem 18. Jahrhundert, ist weggelassen.)

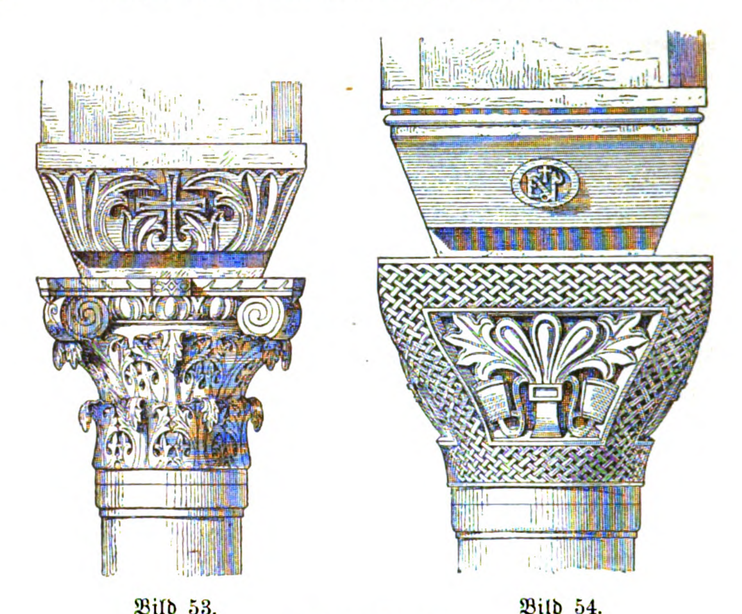


Bild 53. Bild 54.

Kämpfer-Kapitäle.

(S. Vitale zu Ravenna. — Aus: Handbuch der Architektur.)

tischen Bauart ein Bild des Innern von S. Vitale und zweier Kapitäle (Bild 52, S. 249, und Bild 53 und 54).

Was der altchristlichen Baukunst im allgemeinen noch fehlte, war der Rückhalt in einem einheitlichen und kräftigen Volkstume. Abgesehen von der lange nicht völlig überwundenen Zersplitterung der römischen Welt in eine heidnische und christliche Hälfte, abgesehen von der Größe der an die kirchliche Baukunst gestellten Aufgabe, konnte doch in einem raschen Schrittes der Auflösung zueilenden Staats- und Volkswesen die schöne Kunst nicht auf das beste gedeihen. Was dennoch Ansehnliches geleistet wurde, ist großenteils der Macht der christlichen Begeisterung für das Heilige beizumessen. Diese sich überall mächtig bekundende Begeisterung verkündet laut die Triumphe, welche die religiöse Architektur dereinst unter günstigen Bedingungen feiern wird.

Drittes Kapitel.

Der romanische Baustil.

340. Die jetzt eingebürgerte Benennung des neuen Stils besagt die Weiterentwicklung des Klassischen zum Mittelalterlichen; so nennt man ja auch diejenigen Sprachen „romanisch“, welche aus der Mischung der lateinischen Schriftsprache mit den Volksdialekten der späteren Zeit als neue

Sprachen erwachsen sind. Die altchristliche Architektur hat sowohl im Rundbau als in der Basilika nicht minder die Hauptform als die Ornamente großenteils der Antike entlehnt, so wahr es ist, daß diesen mehr stofflichen Elementen der Kunst ein neuer Geist eingehaucht wurde. Dieser Geist war nun auch die Triebkraft, die einen neuen Stil erzeugen konnte; er mußte nur erst mit dem Charakter der christlichen Völker sich vollkommen verschmelzen. In sozialpolitischer Hinsicht wurde aber der Geist des Mittelalters wesentlich bestimmt oder mitbestimmt durch das Germanentum. Nachdem also die Völker des nördlichen Europa aus den Stürmen der Völkerwanderung heraus allmählich zu kräftig nationaler Gesinnung herangereift waren, konnten sie auch der überkommenen alten Kunst, die sie anfangs als Schüler in ihrem Bann gehalten hatte, einen neuen Geist einflößen, der nicht nur christlich, sondern mittelalterlich-christlich, also vorwiegend germanisch-christlich war. Dort wo das germanische Element nicht in gleicher Weise wie in Deutschland, England und Nordfrankreich herrschend wurde, gestaltet sich der romanische Stil denn auch weniger eigenartig aus; das mittlere Italien aber, insbesondere Rom, nimmt an der neuen Bewegung keinen Teil.

341. „Romanisch" besagt weniger eigentlich antik-römische als christlich-römische Elemente, da ja die altchristliche Baukunst als Vermittlerin vorausgeht; allerdings ist es wahr, daß manches Antike sich durch die vorhergehende Periode gerettet hatte, um mit immer schwächerer Lebenskraft fortzuwirken; es geht erst in der Gotik völlig im Neuen auf. Mit dem „byzantinischen" Stil, d. h. demjenigen, der wirklich den Oströmern gehört, hat der romanische Stil kaum etwas zu tun. Die zeitweilige Benennung „lombardisch" beruht auf der irrigen Vorstellung, daß er aus der Lombardei stamme oder dort in der vollkommensten Gestalt ausgebildet sei. „Sächsisch" hat man ihn heißen wollen, weil Sachsen (d. h. Westfalen, Hannover, ein Teil der heutigen Provinz Sachsen usw.) sich ausnehmend früh und eifrig an der Entwicklung des Stils in Deutschland beteiligte.

342. Schwierig ist die genaue Bestimmung der Eigenart dieser Bauweise. Sie ist in beständiger Fortbildung begriffen und läßt die Besonderheiten der verschiedenen Völker so stark hervortreten, daß man erst aus dem Gesamtergebnis ersieht, welches die gemeinsame Triebkraft und das bewußte oder unbewußte Ziel der ganzen Bewegung war. Schon die zeitliche Bestimmung der romanischen Periode bleibt rücksichtlich ihres Anfangs auch heute noch unsicher. Es fragt sich nämlich, ob das 10. Jahrhundert als Ausgang der altchristlichen oder als Eingang der romanischen Zeit zu betrachten sei. Es ist im Grunde beides; man wird eher das eine als das andere finden, je nachdem man sich das Wesen der romanischen Bauweise so oder so zurecht legt.

343. Wir haben die altchristliche Basilika als einen „Säulensaal" aufgefaßt, um damit anzudeuten, daß der eigenartige Charakter derselben auf der lichten Schönheit und gefälligen Leichtigkeit des Säulenbaues einerseits und anderseits auf der Pracht des abgeschlossenen Innenraums und der zimmerartigen Traulichkeit eines religiösen Festsaales beruht. Dementsprechend möchten wir am liebsten die romanische Kirche als einen Pfeilerbau, nämlich einen monumentalen Pfeilerbau mit Rundbogenverbindung, kennzeichnen. Der Saal nimmt jetzt entschiedener das Gepräge eines „Baues", d. h. eines innen und außen charakterisierten Kultgebäudes an, das durch Außenschmuck sowohl als durch Massigkeit den Saalcharakter einbüßt. Die Massigkeit oder Festigkeit ist nun von der Ersetzung der antiken Säule durch den Pfeiler nicht zu trennen. Die eben genannten Vorzüge des Säulensaales verlieren sich, sobald die runde, zierliche, in der Idee als einheitliches organisches Gebilde zu denkende Säule durch den eckigen, schwerfälligen, gemauerten Pfeiler verdrängt wird. Die Vertauschung hat zudem ihren Grund vorwiegend in der Absicht, für die schwere Obermauer, die Emporen der Abseiten oder bald auch für das Gewölbe eine stärkere Stütze zu haben. Ein weiterer Grund wird wohl darin zu suchen sein, daß man für die zarte Schönheit der Säule im Bereich der germanischen Welt weniger Geschick besaß als für die Entfaltung einer derben Kraft und Kühnheit. Gern holte man sich indes noch aus Italien oder etwa aus Trier die fertigen antiken Säulen (Karl d. Gr. und Otto d. Gr.); an diesen wußte man das Material und die schöne Form wohl zu schätzen.

Als Folge der allgemeinen Kunstrichtung, die sich notwendig von der klassischen Glätte, Leichtigkeit und Heiterkeit entfernte, stellt sich ein etwas düsterer Ernst, eine gedrückte und drückende Enge, eine wuchtige Schwere ein. Dem Pfeiler- und Gewölbebau geht die größere Dicke des Mauerwerkes zur Seite. Mit allem Gesagten aber hängt es zusammen, daß an Stelle der klassischen, so feinen Maße, noch viel merklicher als in der altchristlichen Periode, teils eine gewisse Sorglosigkeit teils eine einfachere Proportion eintritt, die den Eindruck des Mechanischen nicht verleugnen kann. Erst ganz gegen Ende der romanischen Periode ringt sich der Stil zu einer eigenen Freiheit und einer zarteren Schönheit durch. Das Ziel wäre vermutlich lange zuvor erreicht worden, hätte die Entwicklung des Basilikenstils ruhig von statten gehen können. Man muß sich aber hüten, das neue treibende Element, die selbständige Verfolgung eines dem Charakter der Zeit und der Völker zusagenden Weges, ästhetisch gering anzuschlagen. Sollte einmal ein Baustil gefunden werden, der nicht einfach die veränderte Kopie eines fremden, ja heidnischen war, so mußte in mancher Beziehung von vorn angefangen und die architektonische Schönheit gleichsam aus dem Rohen wieder herausgearbeitet werden. Und selbst derjenige, welcher dem gotischen Stile vor

dem romanischen (in seinen vollendeten Schöpfungen) den Vorzug gibt, muß doch gestehen, daß ohne den romanischen Stil ein gotischer schwerlich je entstanden wäre; das ganze Erbe des ersteren ging in den letzteren über. Auch der gotische Bau ist ein mächtiges, schweres, wenn auch nicht so massiges und streng oder eng gebundenes System; ganz kann auch er die Abstammung aus dem älteren bzw. seine nächste Verwandtschaft mit demselben nicht verbergen, sobald er mit dem altchristlichen oder mit dem Renaissance-Stil in Vergleich gestellt wird.

344. Bei dieser Auffassung des romanischen Stils, die im ganzen die allgemeine und gewöhnliche ist, kann man nun die Gewölbebildung noch besonders als das Kennzeichnendste und Eigenartigste betonen. In konstruktiver Hinsicht läßt sich nichts Bedeutenderes und für den Fortschritt der christlichen Baukunst Einschneidenderes namhaft machen; das Gewölbe scheidet die romanische Basilika gegen die altchristliche deutlich ab. Legt man darauf allein Gewicht, so darf man natürlich das 10. Jahrhundert nicht schon mit zur romanischen Periode zählen. Geht man hingegen von dem Pfeiler als dem Vorläufer des Gewölbes und dem Symbol der ganzen Eigenart des Stiles aus, wie oben ausgeführt wurde, und sieht man von dem vereinzelten Auftreten des Pfeilers in der alten Basilika ab, so beginnt das neue Prinzip sich mit dem Augenblick zu regen, da man anfängt, die Pfeilerstütze in die Basilika einzuführen. Daran anknüpfend können wir, soweit in diesem Falle ein Systematisieren überhaupt möglich ist, das romanische Bausystem entwickeln.

345. Der Stützenwechsel, bereits im 9. Jahrhundert beginnend, veranschaulicht den Kampf des altchristlichen mit dem mittelalterlichen Prinzip: die Säule weist auf jenes zurück, der Pfeiler in die Zukunft. Manchmal zieht sich zur ästhetischen Ausgleichung des Gegensatzes über den niedrigen Bogen zwischen Säule und Pfeiler ein hoher Blendbogen, der zugleich die Oberwand und die Säulen teilweise entlastet. Es werden von den Pfeilern auch wohl zwei Säulen übersprungen.

Der Stützenwechsel nötigt, je zwei Pfeiler mit der zwischenstehenden Säule oder den zwischenstehenden Säulen zu einer Einheit zusammenzufassen; das Auge wird veranlaßt, nun auch die Oberwand und die Decke in entsprechende Felder zu zerlegen; es wird also stark in der Höhenrichtung beschäftigt. In dieser Form, nämlich durch die natürliche Querteilung des Kirchenraumes in „Traveen“ bestimmt, ist die Höhentendenz im romanischen Stile neu. Zugleich hat eine zwischen zwei Pfeiler gestellte Säule hier tatsächlich auch noch eine Beziehung auf das Seitenschiff, dessen Gewölbeteilung (je zwei Joche gegen eines im Mittelschiff) sich an die Säulenstellung anschließt; aber auch davon abgesehen, scheint die schmalere Säule mit den übergespannten Bogen die Aufmerksamkeit auf die Abseite lenken zu wollen.

346. Die schroffe Verschiedenheit der Stützen, zunächst ohne auffälligen Grund, ist freilich der ästhetischen Wirkung nicht günstig; sie stellt etwas willkürlich die individuelle Vielheit statt der harmonischen Einheit vor die Augen. Ferner verengern schon die mit Säulen abwechselnden Pfeiler, besonders aber die durchweg angewandte Pfeilerstützung den Raum und hemmt den freien Durchblick in die Seitenschiffe von sehr vielen Punkten des Mittelschiffs aus. Zudem wird die von der schönen Säulenreihe der altchristlichen Basilika gebotene Perspektive auf den Chor hin schwächer und an den eckigen Pfeilern vorüber weniger gefällig. Das Licht spielte um die schmalen und gleichmäßig gerundeten Säulen merklich freier und in allmählichen Übergängen zum Schatten. Der Haupteindruck der romanischen Kirche ist ein ganz anderer.

347. Da es indes auch reine Säulenbasiliken gibt, so muß man deren spezifisch romanischen Charakter in etwas anderem suchen, nämlich in der Dicke der Mauern und der dichten Stellung der Säulen, die Rundpfeilern gleichen. Das Kennzeichnendste der alten Säulen fehlt: vor allem die Schlankheit, immer auch die Schwellung, fast immer der An- und Ablauf, durchaus gewöhnlich die Verjüngung. Sie ist in Frankreich bisweilen noch ein einfacher oder aus wenigen Trommeln zusammengesetzter Schaft, sonst wie die Mauer aus Quadern zusammengesetzt. Die Bildung der Basis, des Kapitäls und die Behandlung des Schaftes, alles das trägt ein neues, im allgemeinen etwas schwereres, roheres Gepräge.

Noch andere Eigenheiten lassen eine romanische Basilika von einer altchristlichen leicht unterscheiden, auch wenn jene nur Säulen und eine flache Decke hat. St Georg in Köln wird im westlichen Teil zwar von Säulen gestützt, aber diese werden nach Osten durch Wände fortgesetzt. Bei der späteren Einwölbung des Mittelschiffs (welcher die der Seitenschiffe voranging) wurde noch beiderseits ein Pfeiler zwischen die Säulen gestellt; wir finden vor der Hauptapsis ein besonderes Chorquadrat; die Seitenschiffe sind gleich weit vorgeschoben und mit Apsiden geschlossen. Unter allen drei Schiffen findet sich im Osten die noch aus des Stifters Anno Zeit (11. Jahrhundert) stammende Krypta; um 1200 wurde im Westen ein festungsähnlicher Turmbau vorgelegt. Durch solche Besonderheiten wird offenbar der Charakter der altchristlichen Basilika vollständig verwischt[1].

348. Kann man nun allerdings die Säulenbasiliken keineswegs vom romanischen Stile ausschließen, so hangen doch auch die erwähnten Charakterzüge mit dem Pfeilersystem und dem Gewölbebau so nahe zusammen, daß

[1] Vgl. Helmken, Köln; ferner den Grundriß und Durchschnitt in der Festschrift des Architektenvereins für Niederrhein und Westfalen: „Köln und seine Bauten“ 1888, S. 47 u. 48.

die gegen die ältere leichte Schlankheit der Stützen (mitsamt den Mauern) abstechende massige Schwere in der Gestaltung der Stützen wie der Mauern als nächste Vorbereitung, ja als Einleitung einer neuen Bauweise angesehen werden müssen. Die Säulen als Mauerstützen sind zum Absterben verurteilt, weil Element eines früheren Stils, der Pfeiler wird nötig und beliebt.

349. Ein weiterer Schritt vorwärts war die Anwendung des Gewölbes in den Seitenschiffen. Schon der Stützenwechsel tritt meist in Verbindung mit Seitenemporen auf, die für Säulen zu schwer lasten. Auch die Unterwölbung der Emporen lag also nahe. So wurden bei dem Neubau von St Ursula in Köln um die Mitte des 12. Jahrhunderts Emporen angelegt und die Seitenschiffe gewölbt. Mit der Überwölbung des breiteren Mittelschiffes dagegen war man damals in Köln noch nicht vertraut: in St Aposteln versuchte man sie, stand aber wieder ab, und die Einwölbung der obenerwähnten St Georgskirche brachte dieselbe in die Gefahr des Einsturzes; ja „ähnliche Einwölbungsversuche wurden damals in fast allen Kirchen vorgenommen und brachten viele in ernste Gefahr“ [1].

350. Um dieselbe Zeit drang in Frankreich, und zwar an verschiedenen Punkten, ebenso in der Lombardei das Prinzip der Wölbung durch. Merkwürdig ist, wie man in der Provence, wo sich die römische Architektur erhalten hatte, gleich zu Anfang der Periode das römische Halbtonnengewölbe der Seitenschiffe als Widerlager des Tonnengewölbes im Mittelschiff ausnutzte. Auf der Lerininsel St Honorat ist in der Kirche des Schutzheiligen der jüngere Teil im Nebenschiff mit Halbtonnen gedeckt, die als fortlaufendes Widerlager, als ununterbrochene Strebebogen sich an das Tonnengewölbe des Mittelschiffs legen. Eine bemerkenswerte Eigentümlichkeit weist die Provence auch darin auf, daß in den vielfach einschiffigen Kirchen das Tonnengewölbe im Spitzbogen ausgeführt ist. Widerlager gegen die Außenmauer zur Sicherung des Baues, die aber meist wenig hervortreten, sind in verschiedenen Provinzen nicht selten.

351. Die Entwicklung des Gewölbebaues in Frankreich faßt Viollet-le-Duc dahin zusammen, daß im 10. Jahrhundert die Apsiden und die unteren Stockwerke der Türme fast immer die einzigen gewölbten Teile bildeten, während Mittel-, Seiten- und Querschiffe die Holzdecke beibehielten. Man versuchte aber bald die Wölbung in den Teilen, welche geringere Schwierigkeit boten, so in der ziemlich gebräuchlichen Fortsetzung der Seitenschiffe um das Sanktuarium (Chor). Man teilte auch wohl das Langschiff in Quadrate mit starken Widerlagern, um die im südlichen Frankreich sehr beliebte Kuppel über jeder dieser Abteilungen zu errichten. In der Auvergne

---

[1] Köln und seine Bauten 51 f.

deckte man sodann die Nebenschiffe mit Kreuzgewölben, aber in einem zweiten Geschoß derselben brachte man wieder Halbzylinder an zur Stütze des Tonnengewölbes im Mittelschiff. Ebenso schützte man durch Halbzylinder die Kuppel der Vierung. Es wurden wohl auch die Seitenschiffe in der Weise mit Tonnengewölben gedeckt, daß diese senkrecht zum Gewölbe des Mittelschiffs standen. Endlich siegt das in Vezelay (Burgund) 1100 adoptierte System der Einwölbung des Mittelschiffs mit Kreuzgewölben. Es gehörten aber allerhand Versuche dazu, bis man sich ganz zurechtfand: es wurden Strebepfeiler und, wenn man zur Gewinnung von Fenstern das Mittelschiff höher aufbaute, auch Strebebögen oder ähnliche Vorrichtungen notwendig. Unvermerkt findet dann der Übergang zur Gotik statt, indem die zunächst nur zur Verzierung angebrachten Kreuzrippen und der ebenfalls ohne besondere Aufgabe hier und da angewendete Spitzbogen für die Festigkeit des Gewölbes und die Ableitung des Seitenschubes dienstbar gemacht werden. In der Normandie fand die Baukunst eine besonders eifrige Pflege. Das Kreuzgewölbe wird Regel für das Mittelschiff, ehe es im übrigen Frankreich oder gar in Deutschland aufkam (zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts). Säulenbasiliken finden sich in der Normandie nicht. Die Auflösung der Oberwand in hohe Arkaden weist auf die Gotik hin. In Caen sind die Benediktinerkirchen Ste Trinité und St Etienne berühmte Muster. England wurde durch die normannischen Eroberer mit dem neuen Baustile bekannt. Auch in der Lombardei wurde im 11. Jahrhundert der Gewölbebau ausgebildet.

352. Dieser ist offenbar das Ziel der ganzen Bewegung, welche wir auf dem Gebiete der Baukunst etwa seit dem Jahre 1000 in den verschiedensten Ländern beobachten. Freilich wurde die flache Decke des Mittelschiffs durchaus nicht überall verdrängt; aber meistens finden wir die älteren Holzdecken wenigstens später durch Gewölbe ersetzt; und immer erkennt man aus der Überwölbung der Nebenschiffe und aus der massigen Stärke der Mauern, Kuppeln und Türme, daß ein Streben nach Monumentalität, auf Kosten der leichten Gefälligkeit, die Zeit beherrscht. Das kennzeichnet den neuen Stil, der von der schwerer gebildeten Säule zum Pfeiler und dann zum Gewölbebau fortschreitet, der sowohl die klassische Anmut vermissen als die wachsende Kraft einer neuen Zeit deutlich empfinden läßt. Liegt nun schon in dieser Kraft selbst eine eigene Schönheit, so insbesondere in dem endlichen Ergebnis der Entwicklung, der Überwölbung des ganzen Langhauses, die als bedeutende technische Leistung die volle Herrschaft des Geistes über den spröden Stoff offenbart und durch die prächtige Zusammenfassung von Pfeiler, Bogen, Oberwand und Decke zu einem Joch oder Fach den Bau auf neue Weise gliedert, indem es zugleich den Blick entschiedener nach oben zieht. Bei den Kreuzgewölben zeigt sich bald neben den Quergurten das System der Diagonalrippen, welches, noch schöner

als die Längenrichtung der Tonnengewölbe, den Blick auch wieder zum Altare leitet.

353. Das Kreuzgewölbe bringt den großen technischen Vorteil, daß nun das in die Längs- und Quergurten gespannte Gewölbejoch mit diesen auf vier Einzelpunkten, nämlich auf vier Pfeilern aufliegt, während das Tonnengewölbe auf der fortlaufenden Oberwand gleichmäßig lastet. Nicht dieses also, sondern jenes ist die große Errungenschaft, an welche auch der konstruktive Fortschritt gebunden bleibt, den der romanische Stil in seiner letzten Zeit und besonders der gotische durch Nutzbarmachung des Überkommenen noch machen kann. In zwei Punkten war eine wesentliche Verbesserung möglich und wünschenswert: der Halbkreisbogen gestattet zunächst in ästhetisch schöner Form nur die Überwölbung eines genau quadratischen Raumes, und das Gewölbe in seiner althergebrachten Konstruktion erforderte, um fest zu sein, eine kompakte, schwere Steinmasse, welche mit einem starken Druck und Schub verbunden ist. Wie man auch in diesen beiden Punkten den Sieg über den schweren Stoff davontrug, sehen wir weiter unten (Nr 386 und 391 ff).

354. Die romanische Wölbetechnik blieb im wesentlichen die altrömische, aus den früheren Perioden überlieferte [1]. Die Römer wendeten Kuppel-, Tonnen- und Kreuzgewölbe an; dieselben bestanden aus Keilsteinen oder Gußmaterial (kleinen Steinen, die mit Mörtel zu einer festen Masse verbunden sind) oder endlich, zur Verminderung der Last, aus ineinander geschobenen Töpfen. Die Kuppel fand im christlichen Zentralbau mannigfachere Verwendung als bei den alten Römern, sowohl auf runder als auf vier- oder achteckiger Grundfläche. Bei der Hängekuppel ist der Durchmesser der Kugel gleich der Diagonale des Quadrates, auf welchem sie steht; sie lastet eigentlich auf den Ecken des Grundbaues. Die aufsteigenden Seitenmauern desselben schneiden als Schildbogen in die Kuppel ein und sondern den oberen Teil (die Kalotte) ab, wie in dem römischen Tempel der Minerva Medica und in der altchristlichen Grabkapelle der Galla Placidia. Dagegen kommt die ganze Kuppel in der byzantinischen Architektur zur Geltung, indem sie auf den Mittelpunkten der Seiten des Vierecks aufruht, wobei dann aber um die Ecken herum Zwickel oder sphärische Dreiecke (Pendentifs) vorgekragt werden, um den Übergang vom Vieleck zur runden Wölbung für das Auge zu vermitteln.

Die Einwölbung der Kuppel läßt eine mehrfach verschiedene Anordnung der Steine zu. Ein Tonnen- oder Kufengewölbe hat parallel laufende Widerlagslinien; wenn, wie gewöhnlich, der Querschnitt einen Halbkreis bildet, so ist es ein Halbzylinder, der mit den Kanten der Länge nach auf einer fortlaufenden Mauer ruht. Die Lagerfugen (die Verbindungsflächen) der Steine laufen mit dem Widerlager und mit der Achse des Zylinders parallel. Die Arbeit des Mauerns hat keinerlei Schwierigkeit. Wir haben gleichsam kontinuierlich aneinander geschobene Rund- (oder bisweilen Spitz-)bogen. Daraus ist die eigenartige Schönheit herzuleiten, welche ein Tonnengewölbe vor einer flachen Decke auszeichnet. Es macht schon als

---

[1] Vgl. Redtenbacher, Leitfaden zum Studium der mittelalterlichen Baukunst 50 ff.

solide Steinkonstruktion den Eindruck von Stärke und Dauer; die gewölbte Basilika erscheint nicht mehr als Saal, sondern als mehr oder weniger monumentaler Bau. In der regelmäßigen Rundung der Gewölbefläche spricht sich ein höheres Gesetz aus als in den geraden Linien einer flachen Bedeckung. Sie trägt auch den Blick höher hinauf und legt an einer heiligen Stätte die Symbolik des Himmelsgewölbes nahe.

Als eine Durchkreuzung zweier Tonnengewölbe von gleichem Querschnitt kann man das Kreuzgewölbe ansehen. Die vier Kreuzkappen stehen nur auf vier Einzelstützen auf, nicht auf Widerlagslinien oder Widerlagsflächen. In dem Mittelschiff einer Kirche ergibt also das Kreuzgewölbe eine Reihe von Vierecken (in Rücksicht auf die Querrichtung „Joche" genannt), die von den Gurtbogen zwischen den vier Pfeilern (Längs- und Quergurten) und deren Auflagerungspunkten bezeichnet werden. Die Berührungslinien der vier Kappen heißen Grate; wenn sie plastisch nach außen vortreten, Rippen. Der eigentümliche Eindruck eines kontinuierlichen Kreuzgewölbes beruht auf der angemessenen Doppelgliederung des Raumes durch Traveen in der Längen- und Höhenrichtung zugleich sowie auf der Abwechslung, welche die Gurten, Grate und Rippen der Wölbung geben. Es versteht sich, daß jede Art von Gewölbe auch einen eigenartigen Schmuck zuläßt, wenn auch wohl nicht einen so gefälligen wie eine schön gegliederte und bemalte flache Decke.

355. Durch Pfeiler und Gewölbe verliert die altchristliche Basilika das trauliche Aussehen eines Festsaales; ernste, strenge Würde und Monumentalität machen sich vorwiegend geltend. Um das gleiche Gepräge sofort auch im Äußern nachzuweisen, betrachten wir nur den Portal- und Turmbau. Der Eingang, naturgemäß gewöhnlich dem Chor gegenüber, zeigt zwar teilweise große Einfachheit; aber sowohl in Deutschland als in Italien, in der Provence und der Normandie ist das Streben unverkennbar, denselben zu einem prächtigen Monumentalbau umzugestalten. Daher öffnet er sich aus einer gewissen Tiefe einladend nach außen, und die im rechten Winkel abgesetzten Leibungen nehmen Säulen auf, welche über förmlichen Kapitälen sich in ebensovielen Bogen, von einer Seite zur andern die Tür einfassend, fortsetzen. Das Bogenfeld über dem horizontalen Sturze bietet Raum für plastischen Schmuck. Größere Pforten sind in der Mitte durch einen Pfosten geteilt, und dieser trägt eine plastische Figur, als Mittelpunkt des ganzen, selbst auf die Mauerteile neben dem Eingang ausgedehnten Schmuckes. Manchmal findet sich zur Erzielung größerer Tiefe des Portals sogar ein besonderer Giebelvorbau. Mit dem ebenso künstlerisch wie erbaulich ausgestalteten Eingang ist nun der ganze Bau als Gotteshaus, ausschließlich für diesen Zweck gebaut, charakterisiert; es kann die Größe und Pracht des Portals nicht mehr bloß in einen Betsaal innerhalb eines anderartigen Gebäudes führen: die romanische Basilika öffnet sich als Ganzes der Außenwelt; Säulen und Bogen der Pforte, Mächtigkeit und Pracht sind zum vollkommenen Abbild des Innern geworden.

356. Dazu kommen nun die Türme. Ein Blick auf Tafel 12—13 zeigt, wie monumental und zugleich wie malerisch ein großer romanischer Dom

sich gestalten kann. Wesentlich ist zunächst nur, daß überhaupt die Turmanlage in den Bau hereingezogen werde. Das einfachste bleibt die Ersetzung der Vorhalle durch einen Westturm über dem Eingang. Während nun die Turmhalle wesentlich dieselben Dienste tut wie der vorgelegte Hof in älterer Zeit, erhebt sich der Turm selbst als gewaltiger Wächter und Mahner ebenso entschieden in vertikaler Linie, wie das Portal den Eintretenden in horizontaler Richtung ins Innere weist. Zwei Türme zur Rechten und Linken des Eingangs gestalten die Kirche zur mächtigen Hofburg Gottes. Ein Turm oder eine Kuppel auf der Vierung verbindet aufs ansprechendste Chor, Langschiff und Querhausflügel. Auch zu beiden Seiten des Chores finden die Türme eine bedeutsame, sinnvolle Stelle. Durch Gliederung, Schmuck und Bedachung erhalten sie Abwechslung und Schönheit; auf alle

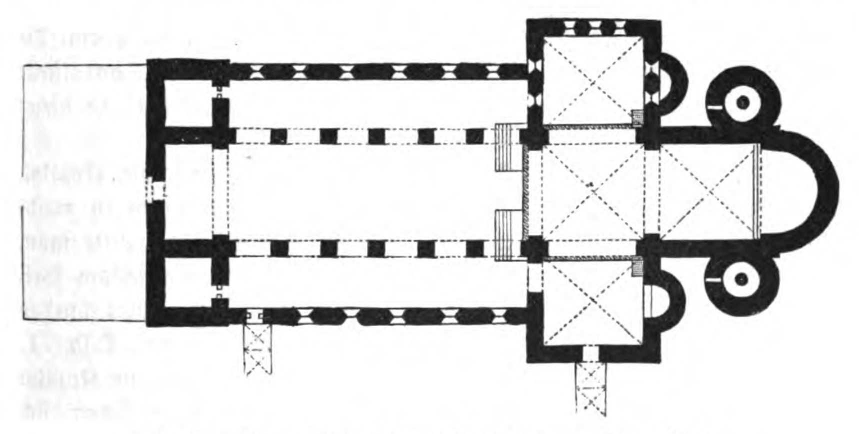


Bild 55. Schematischer Grundriß einer romanischen Kirche.

Fälle scheinen sie weit ins Land zu rufen, daß die Wohnung Gottes der bedeutendste Bau der Stadt ist, und von der Erhabenheit der Religion Zeugnis zu geben.

357. Nach dieser vorläufigen Kennzeichnung des romanischen Baues gehen wir noch in Kürze auf einzelne Teile ein, um darzutun, wie auch sie das Gepräge des Ganzen tragen. Zunächst reden wir von denjenigen, welche dem romanischen Stile im Vergleich mit der altchristlichen Bauart eigentümlich sind oder doch eine besondere Beachtung verdienen. Im Grundriß der Basilika wird die ⊤-Form des Kreuzes durch Hinzufügung eines vierten Kreuzarmes unmittelbar vor der Apsis in die des gewöhnlichen lateinischen Kreuzes umgestaltet (Bild 55). Die vermehrte Zahl der Kloster- oder Stiftsgeistlichkeit wird mehr Raum für den feierlichen Gottesdienst erfordert haben. Zugleich fand man nun ein Einheitsmaß für die Raumteilung: Mittel- und Querschiff bildeten bei ihrer Begegnung, wenn sie gleiche Breite hatten,

ein Quadrat; diesem aber machte man sowohl den zugefügten Chorraum wie die weiter vortretenden Arme des Querschiffes und weiter die Breite der Traveen im Langhaus gleich. Die Hälfte dieses Maßes bezeichnete die Tiefe der Apsis, die Breite der Seitenschiffe und den Abstand der Stützen im Mittelschiffe. Wenn hier Pfeiler mit Säulen wechselten, so stand die Säule ebenso weit von den Pfeilern ab; das Mittelschiff zerfiel also in eine Anzahl großer Quadrate, das Seitenschiff in die doppelte Anzahl kleiner, durch den Abstand von Säule und Pfeiler bezeichneter Quadrate. War damit die Vierung (das „Kreuzmittel") als Zentralstelle des Baues zum Maß für die gesamte Teilgliederung geworden, so wies die Konstruktion einen gefälligen, wenn auch etwas mechanischen Rhythmus auf, welcher später modifiziert beibehalten wurde. Die Einheit des Zentralbaues, besonders wenn sich über der Vierung eine Kuppel wölbte, war nachgeahmt, aber dabei dem Langhaus seine Selbständigkeit erhalten. Dieses begann am Portal die freie Bewegung in der Längenrichtung, verzweigte sich an der Zentralstelle nach beiden Seiten, ohne die gerade Richtung zu verlassen, bis es in dieser Richtung mit der Apsis harmonisch abschloß.

358. In rheinischen, besonders Kölner Kirchen (Maria im Kapitol, St Martin, St Aposteln, St Andreas) laufen auch die Kreuzarme in runde Nischen aus (vgl. Bild 69, S. 273). Größere Abwechslung erzielte man, wenn die Abseiten sich jenseits des Querschiffs in zwei Apsiden gleichsam fortsetzten, oder wenn sie um die Länge des Chorquadrates weiter geführt wurden und mit zwei ihrer Breite entsprechenden Nischen abschlossen (vgl. Bild 71, S. 280), oder gar, wie in einzelnen deutschen Kirchen (Maria im Kapitol zu Köln, Godehardskirche zu Hildesheim) und besonders in französischen, sich ganz um das Chorhaupt herumzogen (vgl. Tafel 11). Die Apsiden waren meist rund, doch bisweilen viereckig, wenigstens nach außen. Man liebte diese Anbauten, daher finden sie sich wohl auch rund um den Chor, zu Paulinzelle in Thüringen außerdem noch an den Kreuzarmen.

359. Die Anordnung der Westseite mit einem Hauptportal und, gemäß der Normalzahl der Seitenschiffe, mit zwei Nebeneingängen, mit einem oder zwei Türmen war das natürlichste. Die geschlossene Einheit einer solchen Anlage sticht günstig ab gegen die Behandlung der Eingangsseite sowohl in der griechischen und altrömischen als auch in der früheren christlichen Architektur. In Italien blieb freilich der Turm als unwesentliches Bauglied zur Seite stehen. Den Normannen gebührt das Verdienst, eines der wichtigsten Hauptmotive der Kirchenfassaden erfunden, nämlich den Turm in den Körper des Baues eingefügt zu haben. Nicht sehr günstig wirkt der Eingang an der Seite statt an der Front; an einigen Orten scheint man die großartige Perspektive aus einem prächtigen Westportal in das Hauptschiff und den Chor nicht recht gewürdigt zu haben.

360. Die Doppelchöre, welche in der älteren romanischen Zeit üblicher waren, aber auch in den späteren Stifts- und Klosterkirchen bisweilen vorkommen, machten natürlich die Eingänge von der Seite nötig, was vielleicht hier und da aus Gewohnheit auf andere Kirchen übertragen wurde. Ein Vorbild der Doppelchöre mag man in einer schon früh (vereinzelt) vorkommenden Westapsis erkennen, die wohl zu einer Grabanlage diente; aus demselben Grunde oder für die Zwecke des Volksgottesdienstes ließ man romanische Kirchen sich förmlich nach beiden Enden gleichmäßig entwickeln (in Querschiff, Chor und Apsis). Der Vorhof fiel auch dann nicht immer fort (vgl. Tafel 13a). Es blieben sogar an der Westseite Eingänge neben der Apsis, die dadurch ihren abschließenden Charakter einbüßte. Der Grundplan der Kirche wird noch modifiziert durch die Erhöhung des Chores infolge des gewölbten Unterbaues.

361. Die Krypta ist allerdings altchristlichen Ursprungs, wurde aber erst in der karolingischen Zeit häufig und gehört zur Charakteristik des romanischen Stils, da man sie bei größeren Kirchen bis ins 13. Jahrhundert regelmäßig anlegte und hier und da auf die gotische Zeit vererbte. Die Gruftkapellen bargen größere Reliquien oder die Gräber angesehener Personen. Bisweilen waren sie klein, gewöhnlich aber nahmen sie den Raum unter der Apsis und dem Chor ein; auch an der Westseite finden sich Grüfte für Stifter der Kirche und andere. Da in den Krypten vielfach Gottesdienst gehalten wurde, so haben sie häufig das Aussehen einer mehrschiffigen Kirche mit mehrfachen Säulenstellungen unter der gewölbten Decke. Die Erhöhung des Chores als des eigentlichen Sanktuariums ist sinnvoll, darf aber nicht übermäßig sein, nicht mehr als einige Stufen betragen.

362. Die gänzliche Absperrung des Chores dagegen, wie sie zu Gunsten der Kloster- und Stiftsgeistlichkeit durch eine Empore aus Stein oder Holz seit dem Ende des 11. Jahrhunderts vielerorts bewirkt wurde und in der gotischen Zeit fortdauerte, ist ästhetisch verwerflich und entzog den oberen Teil des Gotteshauses dem Blick des Volkes. Ein zweiter Hauptaltar fand aber dann vor dem Einbau an dieser Zentralstelle der Kirche einen geeigneten Platz. Der Name lectorium (woraus „Lettner"; französisch jubé) erinnert an den Ursprung aus den altchristlichen Lesepulten oder Ambonen. Man sagte auch odeum, weil der Sängerchor gleichfalls hier seinen Platz hatte.

Naturgemäß behauptet die Vierung eine gewisse Selbständigkeit, die bisweilen durch trennende Schranken bezeichnet wird. Baulich hoben sich die vier schweren Pfeiler mit ihren starken Gurtbögen hervor; die unteren, nicht an die Mauer gelehnten waren kreuzförmig zur Aufnahme von vier Bogen. Durch den weiten Abstand der Stützen und durch die verschiedene Gestaltung der Wand über den Pfeilern in gewölbten Kirchen veränderte sich der Eindruck des altchristlichen Triumphbogens im ganzen nicht vorteilhaft; er wird

nämlich nicht mehr deutlich als besondere Ehrenpforte zum Sanktuarium und demgemäß nicht mehr als Träger eines den Blick aufhaltenden und auf einen noch schöneren Altarraum vorbereitenden Schmuckes behandelt.

363. Bei größeren Kloster= oder Stiftsbauten finden sich an der Nord- oder Südseite der Kirche ein Kreuzgang, ein Kapitelsaal oder andere Räumlichkeiten angebaut. Es benehmen solche im Mittelalter beliebte Nebenwerke oft der Kirche einen Teil ihrer Wirkung nach außen; es hatte aber auch etwas Trauliches, wenn man sich gewissermaßen eng an das Gotteshaus herandrängte. Der Kreuzgang ist ein Umgang, nach außen von einer Mauer begrenzt, nach innen durch Bogenstellungen auf einen Hofraum geöffnet. Der Hof umschloß neben Gartenanlagen auch Grabdenkmäler; der Gang erweiterte seine Arkaden öfter zu einem Kapellchen oder Brunnenhause. Überhaupt verwandte man vielfach nicht wenig Fleiß auf die Schönheit dieser auch zu Prozessionen, zum privaten Gebete und zum Spazierengehen dienenden Hallen. In Hildesheim, Bonn, Trier, Zürich usw. gibt es solche, meist an die Langseite der Kirche angelegte Kreuzgänge. Vgl. oben Nr 334.

364. Um das Bild der romanischen Bauart zu vervollständigen, müssen wir noch auf die Gliederung im einzelnen, auf den plastischen und malerischen Schmuck und auf die übrige Ausstattung eingehen.

So entschieden sich in der romanischen Bauart der Stoff und die wesentliche Konstruktion aufdrängen, so zeigt sich doch auch ein lebhafter Trieb, durch plastischen und malerischen Schmuck gleichsam das gefährdete ästhetische Gleichgewicht wiederherzustellen. Die eine Art des Schmuckes hat mehr konstruktives, die andere dekoratives Gepräge. Die Konstruktion will sich selbst aussprechen, besonders an den Punkten, wo verschieden geartete Bauteile sich wie in den Gelenken eines Organismus begegnen, verbinden und scheiden. Sie blüht hier in organischen und anorganischen Formen aus, um den Funktionen einen deutlicheren, wenn auch nur sinnbildlichen Ausdruck zu geben. Manchmal indes wird das architektonische Ornament zu einem bloßen mehr oder minder sinnvollen Spiel mit gefälligen Formen.

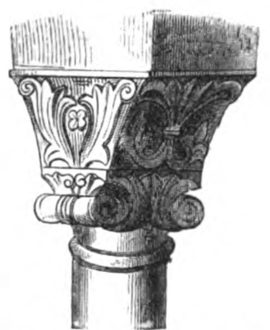
365. Von den Säulenkapitälen (vgl. Bild 4, S. 35) ist das Würfelkapitäl das eigenartigste, gebräuchlichste und sinnvollste; es gibt überhaupt keines, das deutlicher und angemessener die Überleitung von der runden Säule zum aufliegenden Balken oder Bogen darstellte. Dieses Würfelkapitäl kann man sich entweder als eine auf vier Seiten abgefaste Halbkugel oder als einen unten abgerundeten Würfel denken. Der kräftige Ring faßt den Schaft noch einmal straff zusammen, bevor er sich kräftig in die Breite dehnt. Hinwieder macht die dem Gebälk oder dem Bogenfuß entsprechende abgeschrägte Platte die lotrechte Richtung ihrer Seitenfläche geltend; eine geradlinige Schmiege also oder ein mehr oder weniger eingezogener Karnies oder ein zusammengesetztes Glied verengert den Durchmesser des Säulen=


Bild 56. Romanisches Kapitäl.
(S. Godehard in Hildesheim.)

hauptes und vermittelt wieder mit den geradlinigen Wangen und den sphärischen Dreiecken, die sich in den Säulenhals zurückziehen. Die senkrechten Flächen, aber auch die überleitenden Glieder werden dann mit Band- und Blumenschmuck verziert (Bild 56).

Das antike korinthische Kapitäl mit mehreren Reihen umgeschlagener Blätter und kleinen Voluten oder Schnecken darüber erscheint in frei wechselnder oder einfacher blattförmiger Gestalt (Bild 57). Treuer hat sich die Form in Italien und Frankreich erhalten. Das ionische Kapitäl mit Voluten ohne Blätter wird seltener angetroffen; die Voluten am Kapitäl Bild 56 erinnern vielleicht daran. In Bild 58 sind die Schnecken aufwärts gewunden und ein trapezförmiger Kämpfer zur Vermittlung mit dem quadratischen Durchschnitt des Bogenschenkels darauf gesetzt; das erinnert an die altchristliche Bauweise (vgl. Bild 53 und 54, S. 250). In Korvey findet sich ein dem Kelchkapitäl aufgesetzter Kämpfer in der Gestalt des ionischen Gebälks mit Architrav, Perlstab, Fries und Zahnschnitt. Man fühlte wohl, daß das Kelchkapitäl zu schwach erscheinen muß, um die Bogen und die massive Oberwand zu tragen. Übrigens ist der Kämpfer nur ein Stellvertreter der minder tragfähigen Deckplatte.


Bild 57.
Spätrömisches Kapitäl.
(Domkrypta zu Quedlinburg.)


Bild 58. Quadratförmiges Kämpferkapitäl.
(Domkrypta zu Quedlinburg.)

An die Stelle des klassischen Akanthus trat später die heimische Pflanzenwelt; auch tierische und menschliche Figuren mußten dienen, bis man gar biblische Szenen an einer fortlaufenden Reihe von Säulen ausgestaltete. Zu üppiger Schönheit und Freiheit entwickelt sich dieses Figurenkapitäl (Bild 59, S. 264). In den Kapitälformen waltet eine jugendfrische, bald geschmackvolle, bald unsicher tastende, bald sogar abenteuerliche Phantasie[1]. Die

[1] Reichliche Proben dieses wechselvollsten romanischen Baugliedes bei Dehio und v. Bezold Taf. 306 ff.

skulpierten Verzierungen sind anfangs wenig erhaben und behandeln beim würfelförmigen Kapitäl die runden und die flachen Teile gesondert, später umwindet man beide mit einheitlichem Schmucke, und das Ornament löst sich unabhängiger von der Unterlage ab.

Der Säulenbasis liegt die auf eine Platte gestellte attische zu Grunde: unten ein breiterer, oben ein engerer Rundstab oder Pfühl, dazwischen eine Hohlkehle und verbindende Plättchen (oben Nr 232). Sie wird seltener in reiner Schönheit gebildet. Neu erfunden wird (etwa Ende des 11. Jahrhunderts) das sog. Eckblatt. Mit diesem Namen bezeichnet man kurz die Vermittlung des viereckigen Untersatzes mit dem aufliegenden,

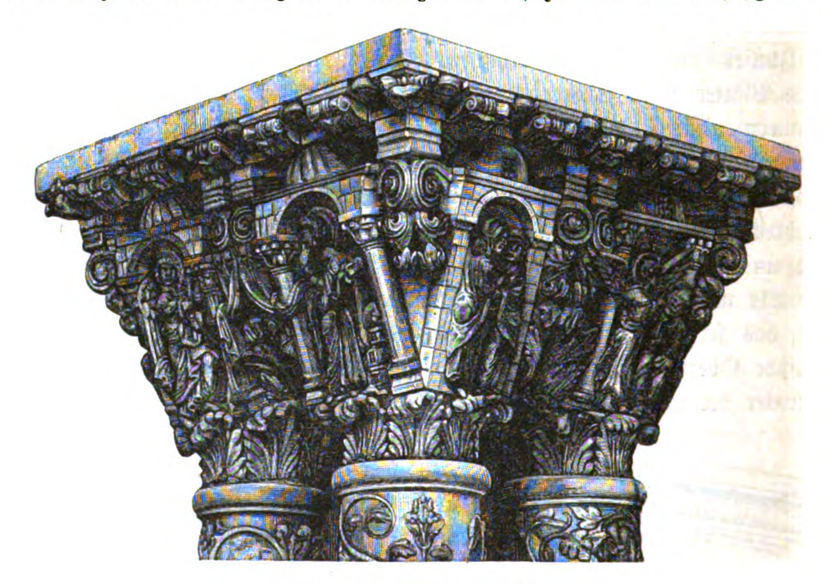


Bild 59. Figurenkapitäl.
(Dom zu Monreale.)

aber etwas zurückweichenden Pfühl durch ein Blatt, einen Knollen, ein Klötzchen, eine Klaue u. dgl. an den vier Ecken (Bild 60). Die Basis wird gern höher gebildet, wie auch das Kapitäl, was mit dem massigeren Charakter der Säule zusammenhängt.

366. Die Verwandtschaft der Basis mit dem Kapitäl tritt darin zu Tage, daß jene bisweilen aus der umgekehrten Kapitälform gebildet oder mit Schmuck, sogar figürlichem, versehen wird. Beim Schafte sind Schwellung, An- und Ablauf und senkrechte Furchung nicht mehr im Gebrauch, wohl aber in der früheren Zeit eine starke Verjüngung, die mit manchem andern etwas vom Gepräge des ältesten griechisch-dorischen Stils hat. Immer zylindrisch ist die Halbsäule. Eingemeißelte Ornamente sind

bei eigentlichen Ziersäulen sehr beliebt, in Form von Zickzacklinien, Rauten, Schuppen, Palmen, schräg herum gewundenen Bändern oder Eingrabungen. Später treten auch Ringe auf, um die Höhe zu teilen oder Säulen und Pfeiler oder mehrere dünne Schäfte zu verbinden. Die Säulen sind teils aus Trommeln zusammengesetzt, öfter als Rundpfeiler aufgemauert. Man liebt es, sie an Stellen, wo sie mehr als Zierat dienen, nicht nur schlank und niedlich zu gestalten und reich zu schmücken, sondern auch paarweise zusammen zu ordnen. An demselben Gebäude wechselt meist die Form der Kapitäle und anderer Glieder.

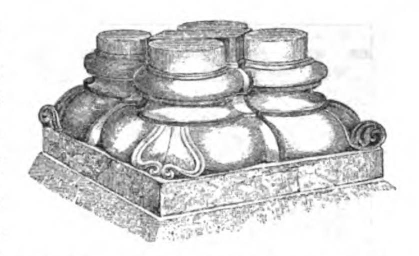


Bild 60. Basis eines Säulenbündels.

367. Das Kämpfergesims der Pfeiler, deren Fuß und alle gesimsartigen Glieder können einfach aus einer Platte und einer Schmiege, oder aber aus einem karniesartigen, oft steil ansteigenden Gliede mit der Platte, oder aus der attischen Basis oder aus mehrfachen verbundenen Gliedern bestehen (s. die Nr 47 f besprochenen Profile). Ein Teil der erwähnten Gliederungen leitet sich aus dem älteren Holzbau her. Die schwere Pfeilermasse selbst belebt man in folgender Weise. Durch Abfasung oder Abkantung erzielt man eine gefällige Schattenwirkung; man kann dann aber auch dünne Säulchen in die Ecken stellen (Bild 61). Dadurch wird dem Pfeiler etwas von dem Gepräge der leicht aufstrebenden Säule mitgeteilt.

Die Einwölbung der Basilika führte zu Pilastervorlagen, die Pilaster aber nehmen wiederum zierliche Halb- oder Dreiviertelsäulen vor sich. So entsteht die kreuzförmige Gestalt der Pfeiler mit einer Halbsäule vor jedem der Arme. Sodann legt man in den Ecken noch dünnere Säulen ein. Diese Säulen sind entschieden ornamentaler Natur; die dünneren tragen die entbehrlichen Kreuzrippen des Gewölbes, die dickeren mit den Pilastern die entsprechend profilierten Längs- und Quergurten. Diese Stützen selbst wären, streng genommen, entbehrlich; aber die Unterstützung der vortretenden Gurten durch bloße Kragsteine war ein unschöner Behelf. Die Pilaster erscheinen bei der Überwölbung der Nebenschiffe bereits in der altchristlichen Zeit; die Säulen sind ein weiterer Fortschritt.

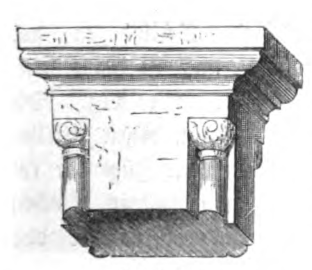


Bild 61.
Pfeilerkapitäl mit Ecksäulchen.
(Kirche zu Hecklingen.)

368. Die Gliederung des Gewölbes mittels verstärkender und zierender Gurtbogen und bloß verzierender Diagonalrippen, welche die sich ergebenden Gewölbekappen trennen und sich um den Schlußstein vereinigen, ist in dem

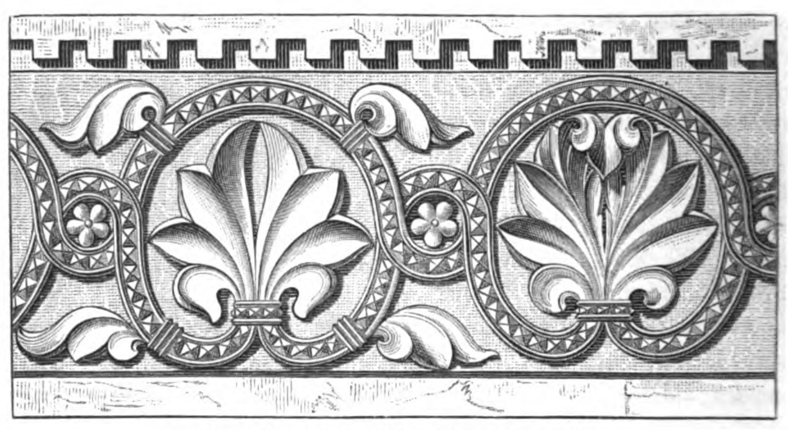


Bild 62. Romanisches Bandornament.

Gesagten mitenthalten. Wie an den Kapitälen und Deckplatten, ja bisweilen am Schafte der Säulen und am Kämpfer der Pfeiler, so bringt man an den Gesimsen, besonders an dem in der flach gedeckten Basilika über die Arkaden hinlaufenden, an den Friesen, an den unteren Flächen der Arkaden usw., plastische Verzierungen an (Bild 62 und 63): verschlungene Ranken und Blätter, das „deutsche Band" (Zahnschnitte), übereinander gereihte Schuppen, Zickzackornament, Schachbrettfelder mit wechselnder Erhöhung und Vertiefung, den Perlstab, die Kugelreihe, alles in reicher, nach den Gegenden sehr vielförmiger Mannigfaltigkeit, teils auf die Konstruktion hindeutend teils frei oder willkürlich, teils geschmackvoll teils phantastisch.

369. An der Oberwand des Mittelschiffs (vgl. Tafel 11 c) dient der stark hervorgehobene Sims über den Arkaden zur Markierung der Höhe der Nebenschiffe und fehlt darum in Chor und Querhaus; manchmal führt man von den Pfeilern oder Säulen zu dem Gesims senkrechte Wandstreifen und rahmt so jeden Bogen rechtwinklig ein. Wo Pfeiler und Säulen wechseln, verbindet man gerne Pfeiler mit Pfeiler durch einen Blend- oder Schildbogen, der zwei Arkadenbogen überspannt und die Säule entlastet. Der Arkadensims fällt nun weg. Die Gruppierung der paarweise verbundenen Pfeiler bildet sich zu einem kennzeichnenden Zuge der romanischen Bauweise aus. In gewölbten Kirchen setzt sich diese Gruppierung nach oben fort: das Gewölbe des Mittelschiffs zerfällt in große Quadrate, die sich auf die Pfeiler stützen, zu denen sie Gurtbogen und Rippen entsenden. Die Säulen bleiben

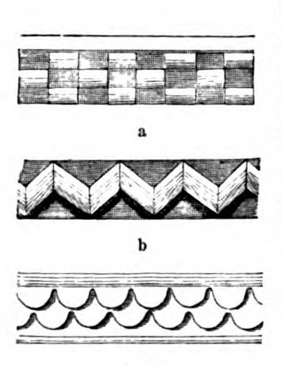


Bild 63.
Romanische Gesimse.
a Schachbrett-, b Zickzack-, c Schuppen-Ornament.



Bild 64.
Dreifaches Fenster. (Dom zu Münster.)

nun zwischen den Pfeilern stehen oder verwandeln sich ebenfalls in Pfeiler, die aber nur die Gewölbeteilung der Abseiten anzeigen.

Vorwiegend im Gewölbebau erscheinen auch, besonders in Frankreich, die Emporen, die sich nach dem Mittelschiff in gruppierten Öffnungen, meist drei in einem Joche, von zierlichen Säulen getrennt, auftun; statt derselben treten auch Zwerggalerien (Triforien oder Laufgänge in der Mauerdicke) oder Blendbogen auf, wie namentlich in den Kreuzschiffen und auf dem Chor.

370. Außerdem werden die großen Flächen durch die Fenster im Lichtgaden, über den Arkaden und Galerien, belebt; sie werden häufig zu zwei oder drei gruppiert. Fenster sind auch im Kreuzschiffe, im Chor und in der Apsis gebräuchlich. Sie sind meist klein, aber zur Einführung von reichlicherem Licht, unten auch zur Ableitung des Wassers, abgeschrägt. Wo sich Emporen fanden, mußte zur Gewinnung des nötigen Raumes das Mittelschiff überhöht werden[1]. Von drei Fenstern ist gewöhnlich das mittlere höher oder ein überstehendes Rundfenster (Bild 64). Die Rundfenster in mancherlei Varianten, als Radfenster, Fächerfenster u. dgl. (Bild 65 und 66, S. 268), stimmen gut zum Rundbogenstil, weshalb denn auch alle andern Fenster oben einen runden Abschluß haben. Im übrigen finden wir die Lichtöffnungen ähnlich wie die Portale behandelt; ursprünglich sehr einfach, werden sie bald nach innen und außen abgeschrägt, nehmen später in den Leibungen Säulchen auf und umgeben sich außen mit einem skulptierten Band oder, vom Ansatz des Bogens an, mit einem Rundstab als Archivolte.

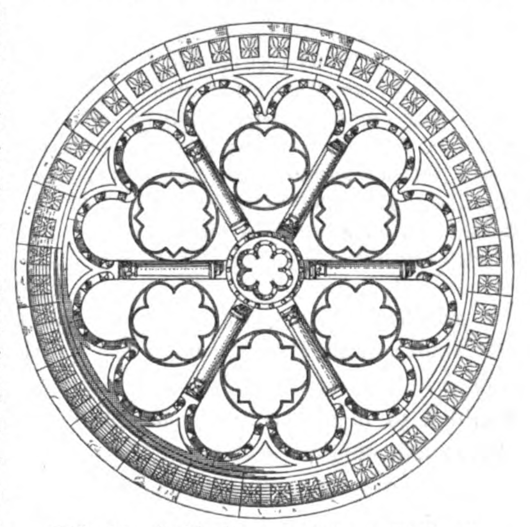


Bild 65. Radfenster. (Münster zu Freiburg.)

[1] Vgl. Viollet-le-Duc u. d. W.

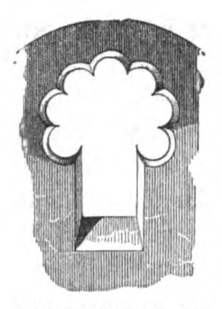


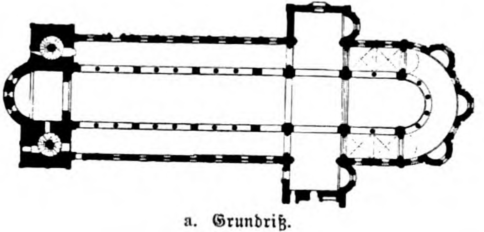
Bild 66. Fächerfenster. (S. Quirin zu Neuß.)

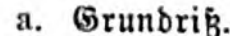
371. Die Fenster führen uns wieder zur Außenseite des Baues. Den Pfeilern des Mittelschiffs entsprechend und die innere Raumeinteilung andeutend, legen sich hier an die Außenwand, als Verstärkung und Schmuck zugleich, Lisenen oder Lesenen, d. h. dünne Pilaster, nach Umständen auch eigentliche Strebepfeiler an (vgl. Tafel 13a). Ein Gesimse, das den zweistöckigen Bau bei Emporenanlagen andeutet, durchschneidet sie. Ein kräftiges Profil begleitet natürlich das Dach, und unter demselben sehen wir unvermeidlich den echt romanischen Rundbogenfries, gleichsam winzige Arkaden, welche an die des Innenraums erinnern mögen, jedenfalls wieder den Rundbogenstil durch eine gefällige Umkränzung des ganzen Baues charakterisieren.

„Das Motiv des Rundbogenfrieses, der auch ohne Lisenen für sich allein vorkommt, ließ die mannigfaltigsten Variationen zu: er findet sich aus größeren oder kleineren Bogen bestehend, jeder einzelne Bogen aus mehreren Steinen zusammengesetzt oder mehrere aus einer Steinplatte gehauen, halbkreisförmig oder flachbogig, mit überhöhten Schenkeln oder hufeisenförmig, die einzelnen Kleinbogen enger oder weiter gestellt und im letzteren Falle entweder horizontal verbunden oder wellenartig aneinander gezogen, die Bogenschenkel von Konsölchen getragen oder schwebend, einfach oder gegliedert, schlicht oder verziert, die Bogenfelder leer oder mit einer Blume usw. gefüllt, und gegen Ende des Zeitraums erscheinen zuweilen je zwei kleinere Bogen unter einem größeren vereinigt, oder die Bogen einander durchschneidend, endlich kleeblattartig, rechteckig oder spitz gebrochen. Die große Beliebtheit dieses Ornamentes machte dasselbe unentbehrlich, und man brachte es auch an den Schrägseiten der Giebelfelder an, entweder senkrecht gestellt und mit abwechselnd verlängerten Schenkeln stufenförmig ansteigend, oder gleichlaufend mit den Giebelschrägen und an der Spitze kleeblattartig zusammentreffend“ (Otte).

So wird er zu einem Wahrzeichen für die wechselvolle Fortentwicklung des Rundbogenstils; gerade bei einem so einfachen Motiv und dessen so reichlichen Verwendung mußte jene Übersättigung eintreten, welche in der Baukunst zu immer neuen Formen führt, bis endlich das Motiv selbst sich abnutzt und aufgegeben wird.

372. Das Dach der Seitenschiffe (vgl. Tafel 13a) ist ein Pultdach, welches bis zu der halben Höhe des Baues hinaufreicht, ganz dem Verhältnisse der Schiffe zueinander entsprechend. Ein kräftiger Sockel trägt den ganzen Bau. Der noch nicht verjüngte Turm hat meist die quadratische, sich gleichartig der Mauer anfügende, doch manchmal auch die runde, hier und da polygone Form, wird durch Lisenen (Halbpfeiler) oder Halbsäulen, Gesimse, gekuppelte Fenster (Schallöcher) und Bogenfriese gegliedert, um so reicher, je höher er ansteigt, und endlich mit einem Sattel- oder Zeltdach,

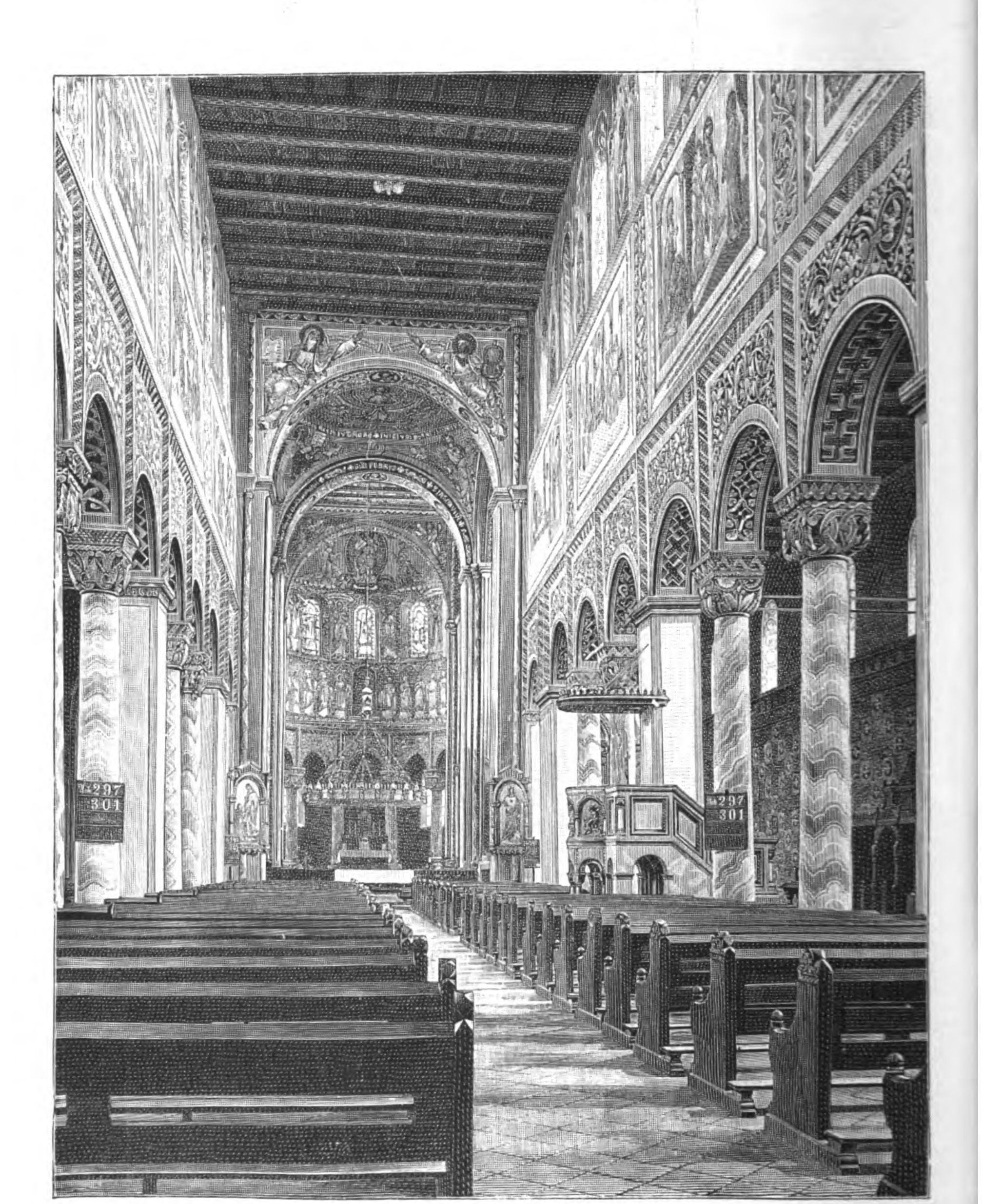




a. Grundriß.

b. Äußeres.

Die Godehardskirche in Hildesheim. S. 269.



c. Inneres.

oder durch eine achtseitige Pyramide, zuweilen hinter Giebeln abgeschlossen; auch Kuppeldächer über der Vierung haben eine achteckige Anlage.

373. Der romanische Stil ist so vielgestaltig, so verschieden nach Ort und Zeit, daß eine allgemeine Charakteristik nicht genügen kann, wenn nicht aus seiner in stetem Fluß begriffenen Geschichte einige Hauptzüge nachgetragen werden. In Deutschland wird die unter den sächsischen Kaisern eifrig begonnene Bautätigkeit unter den fränkischen fortgesetzt; Fürsten und hohe kirchliche Würdenträger wetteifern miteinander. In Sachsen und Thüringen wird der neue Stil früh und reich entwickelt. Von der Godehardskirche in Hildesheim gibt Tafel 11 b die östliche Ansicht. Zwischen Apsis und Kreuzschiff ist das Chorquadrat eingelegt. Die Abseiten sind über das Querhaus hinaus um den Ostchor herum verlängert und bilden einen mit drei Apsiden versehenen Umgang; die vortretenden Arme des Querhauses sind ebenfalls mit einer östlichen Apsis versehen. Die Vierung trägt einen oberhalb des Daches achteckigen Turm; die Westseite hat zwei runde Türme zur Seite einer zweiten Hauptapsis. Das Äußere ist nicht weiter als durch Fenster, Lisenen und Rundbogenfries gegliedert, macht aber einen überaus harmonischen Eindruck. Das Chorquadrat wiederholt sich nicht in durchweg gleichen Teilen des Mittelschiffs; doch verhält sich dieses zu den Seitenschiffen nach Höhe und Breite wie 2 : 1. Zwischen zwei Pfeilern sind jedesmal zwei Säulen angeordnet, die Arkaden jedoch gleichmäßig behandelt (Tafel 11 a und b). Die Kapitäle, Bogenleibungen und Einrahmungsfelder der Bogen, der Fries mit Szenen aus dem Leben des hl. Godehard, die Propheten zwischen den Fenstern, die Fresken des Chores (Szenen aus dem Neuen Testamente) und die drei Glasfenster desselben in ihrer Pracht geben jetzt der Kirche ein dem schönen Stil und der alten Zeit wohl entsprechendes Festkleid (Tafel 11 c). Die Säulen haben teils Kelch- teils Würfelkapitäl, eine attische Basis und Eckblätter in verschiedener Form. Die Decke ist flach, der Umgang um den Chor dagegen schon mit einem Tonnengewölbe gedeckt und je zwei Joche der Seitenschiffe zur Seite des Chores, also unmittelbar vor dem Umgang, mit Kreuzgewölben. Merkwürdigerweise müssen die Säulen der Apsis (Tafel 11 a) den Seitenschub des Umgangs aushalten. Auch der Vierungsturm ruht auf unverhältnismäßig schwachen Bogen und Pfeilern. Mit Mühe hat man das schöne Bauwerk vor dem Einsturz gerettet. Es wurde 1133 grundgelegt.

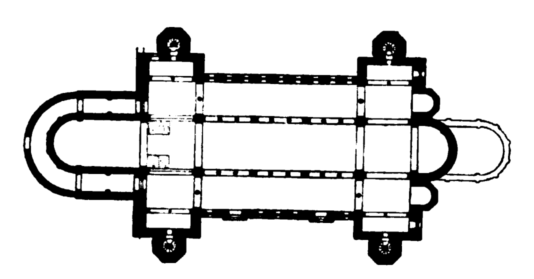


Bild 67. S. Michael zu Hildesheim.
(Grundriß.)

374. Der Bau der Michaelskirche in Hildesheim wurde von dem kunstreichen Bischof Bernward schon 1001 begonnen. Sie war wie die Godehardskirche für den Gebrauch der Benediktiner bestimmt und hatte nach deren Gewohnheit ebenfalls die doppelchörige Anlage und sogar auch ein westliches Querschiff. Unter der flachen Holzdecke wechseln die Stützen wie in der erwähnten Kirche. Unter dem Westchore befindet sich die alte, dreischiffige Krypta aus Bernwards erster Anlage. Außer den Pfeilern stehen im Mittelschiff nur noch zwei alte Säulen mit attischer Basis ohne Eckblatt, mit Würfelkapitäl und mehrfach zusammengesetztem Kämpfer. Eigenartig ist die bewußte Symbolik in den erhaltenen Verhältnissen des Hauptbaues (Bild 67, S. 269). Das Langschiff wiederholt dreimal das Quadrat der Vierung, die Querschiffe umfassen es ebenfalls je dreimal; die 3×3 Quadrate sollten daran erinnern, daß die Kirche der hl. Dreieinigkeit und den neun Chören der Engel geweiht sei. Sie hatte auch neun Emporen: außer der oberhalb der westlichen Vierung noch je zwei in den Armen der Kreuzschiffe übereinander; die im nördlichen Arme des westlichen Kreuzschiffs sind noch erhalten. Zu den vier Treppentürmen an der Giebelfront der Kreuzarme (unten achteckig, oben rund) kamen zwei viereckige Türme über den Vierungen. Letztere sind etwas gedrückt; aber der ganze hoch gelegene, ebenso edle als bescheidene Bau ist ein würdiges Denkmal des allseitig durchgebildeten Stils der Bernwardischen Periode. Harmonie der Bauteile ist der hervorstechendste Vorzug. Dem 1186 vollendeten Umbau verdankt das Mittelschiff die geschmackvollen korinthisierenden Säulen, die feinen Ornamente an Säulen und Pfeilern, den herrlichen Schmuck der Chorschranken, die Erweiterung nach Westen durch das Chorquadrat und die Vergrößerung der Krypta durch den Umgang. Zu Ende des 12. oder zu Anfang des 13. Jahrhunderts erhielt die flache Decke die herrlichen Malereien. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts wurde der Kreuzgang an der nördlichen Seite der Kirche in der jetzigen frühgotischen, malerischen Form vollendet und die Seitenschiffe im gotischen Stil neugebaut [1].

Erinnern wir noch an die bereits nach der Mitte des 10. Jahrhunderts errichtete Kirche von Gernrode bei Quedlinburg: flachgedeckt, zwei Chöre, eine ursprüngliche und eine spätere Krypta, zwei runde Westtürme, zwei Nebenapsiden an dem nur wenig ausladenden Querschiff, Emporen über den Seitenschiffen, Abwechslung je einer Säule mit einem Pfeiler, Kreuz- und Tonnengewölbe in der Ostkrypta. Wenigstens ebenso alt ist die Wipertikrypta in Quedlinburg: Umgang um den halbrunden Schluß, Tonnengewölbe auf wagrechtem Gebälk über wechselnden Pfeilern und Säulen.

In den genannten Kirchen erinnert außer dem allgemeinsten Grundriß des Mittelraums einiges in der Detailbildung, besonders der Säulen, ferner

[1] Vgl. über die genannten Kirchen Bertram, Gesch. des Bistums Hildesheim I.

das Kreuzschiff und die flache Decke noch an die altchristliche Zeit. Die Pfeiler dringen ein, die Krypta unter der erhöhten Verlängerung des Chores wird gewöhnlich, die Turmanlage entwickelt sich. Wir haben aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts noch einen Bauriß der Abteikirche von St Gallen; hier finden wir den romanischen Chor mit der Krypta im Osten, die flache Decke, aber noch auf Säulenarkaden ruhend, zwei Westtürme, aber nur lose mit dem Bau verbunden, außerdem die mehr auf zufälligen Verhältnissen beruhende westliche Apsis. Schüchtern wagt sich in den angeführten Beispielen die Gewölbetechnik hervor, die Portale bleiben noch ziemlich unansehnlich.

375. Im Gebiet des Rheines treffen wir ungefähr zur gleichen Zeit eine ebenso rüstige Bautätigkeit. Säulenbasiliken sind nicht selten, z. B. die jetzt in Ruinen liegende von Limburg a. d. Hart. Diese ungewöhnlich große, 1030 grundgelegte Kirche hat oder hatte einen rechteckigen Chorschluß, Apsiden an der Ostseite des Querschiffs, am Westende zwei viereckige Türme zu beiden Seiten einer dreischiffigen Vorhalle, über dieser eine Empore, zu der zwei runde Treppentürme hinaufführten, endlich eine vorgelegte Terrasse (Atrium) und eine Krypta; in dieser und in der Vorhalle Kreuzgewölbe. Das Querschiff enthält das Vierungsquadrat dreimal, das Langschiff sechsmal.

Vereinzelt wechseln in Echternach Pfeiler und Säulen. Am Mittelrhein herrscht durchaus der Pfeilerbau, selbst bei flacher Decke; doch dringt eben hier auch der Gewölbebau siegreich durch. Der Dom von Speier, um 1030 gegründet und flach gedeckt, wurde gegen Ende des Jahrhunderts eingewölbt; von dem Urbau ist die Krypta, eine der größten und schönsten, noch erhalten. In der jetzigen Gestalt, mit zwei Türmen im Westen, zwei am Chor, einem Kuppelturm auf der Vierung und einem kleineren Kuppelturm über dem von Hübsch ausgeführten Vorbau und den herrlichen, in die Vorhalle, wo die Kaiserbilder stehen, führenden Portalen, mit den Fresken Schraudolphs, so ganz von allem störenden Beiwerk im Innern und Äußern frei, in größter Sauberkeit der Ausführung bei gefälligen Verhältnissen aller Teile, ist der Dom eines der allervollkommensten Werke seines Stils. Das Äußere zeigt Tafel 12. Ebenso wurden die Dome von Mainz und Worms später gewölbt; ersterer hat bereits Rippengewölbe statt Gratgewölbe. Was die nachträgliche Einwölbung der romanischen Basiliken anlangt, so konnte sie meist ohne große Umstände geschehen, weil die Mauern fest genug waren und weil die quadratische Einteilung des Mittelschiffs und sein Verhältnis zu den Nebenschiffen schon früher durchgedrungen war; das sog. „gebundene" Gewölbesystem (oben Nr 345 und 357) war also vorbereitet. Von den drei großen Domen ist der von Mainz im allgemeinen am ältesten, der von Worms am jüngsten; man kann das an dem System

der Oberwand leicht ablesen (Bild 68 a b c). In Mainz steigen die Pfeiler als Blenden über die Arkaden empor und werden durch dekorierende Blendbogen verbunden; der Arkadensims wird durchbrochen. Die Höhe der Oberwand läßt aber noch Raum für Fenster. In der Tat ist der Vertikalismus bereits stark ausgesprochen in dem Verhältnis der Höhe des Mittelschiffs zu dessen Breite: Mainz 2 1/2 : 1, Speier 2 1/3 : 1. Den Hauptpfeilern sind Halbsäulen vorgelegt, welche bis zum Ansatz des Gewölbes hinaufreichen und die Gurten und Rippen aufnehmen. In Speier ist es ein großer Fortschritt, daß, während die den Hauptpfeilern vorgelegten Pilaster und Säulen das Gratgewölbe tragen, die Hauptfenster von den Blendbogen der Pfeiler und einer

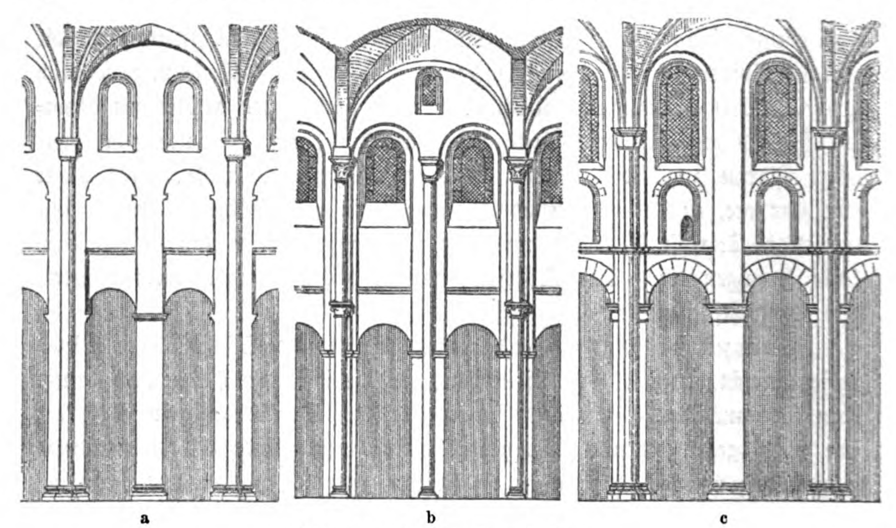


Bild 68. Romanische Systeme.
a Mainz, b Speier, c Worms.

mittleren Halbsäule eingeschlossen werden. Die Fenster sind dadurch in den Organismus enger eingefügt. In Worms sind beide Systeme vermischt; die Wandfläche ist durch große Fenster und Bogenblenden darunter vollends gegliedert, die Hauptstütze schon als Pfeilerbündel behandelt, der Arkadensims und das Pfeilerkapitäl reicher ausgebildet. Verwandt sind die drei Dome außerdem in der Sechszahl der Türme und den zwei Querhäusern (Mainz und Worms haben auch einen doppelten Chor), sodann in den ansehnlichen Dimensionen: Speier 4470 qm, Mainz 3675 qm, Worms 7353 qm (Köln mißt 6166 qm).

376. Aus den Kölner Kirchen des romanischen Stils erwähnen wir kurz Maria im Kapitol, merkwürdig insbesondere wegen des eigenartigen, wiederholt in Köln nachgebildeten Grundrisses. Der Chor hat nämlich eine wesentlich zentrale Anlage, welche von einigen auf das Vorbild des Aachener

Der Dom zu Speier. Westfassade. S. 271.

Münsters, von andern auf weiter abliegende Muster, von Dohme aber nicht ohne Grund auf einen altrömischen Grundbau von zentraler Anlage zurückgeführt wird. Tatsächlich haben in den Rhein- und Mosellanden nicht bloß allerlei andere Überlieferungen aus der römischen Technik, wie überall diesseits der Alpen, sondern auch die noch vorhandenen Ruinen auf die romanische Baukunst eingewirkt. Wie der Grundriß (Bild 69) zeigt, gruppieren sich um das Vierungsquadrat drei völlig gleiche Chöre und Apsiden mit Umgängen; an der vierten Seite legt sich dann das Langhaus mit dem Westturm vor. Besagte Voraussetzung wird weiter durch die Überwölbung der Chorteile bestätigt. Während nämlich hier im 11. Jahrhundert, was in Deutschland nicht häufig war, die Seitenschiffe bereits

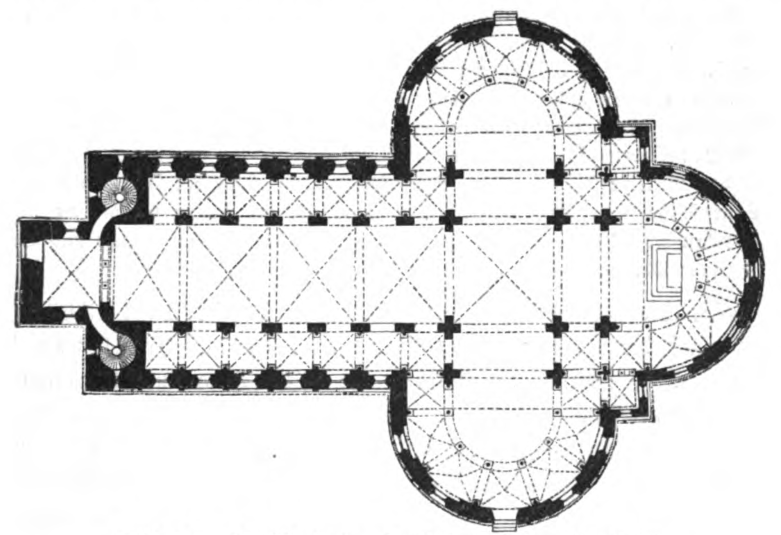


Bild 69. St. Maria im Kapitol zu Köln. (Grundriß.)

mit Kreuzgewölben versehen waren, wurde später, wahrscheinlich im 12. Jahrhundert, auch das Vierungsquadrat mit einer Kuppel in echt römischer Weise gewölbt; der Seitenschub wird auf die Tonnengewölbe der angrenzenden Rechtecke und durch die Halbkuppeln der Apsiden auf die Kreuzgewölbe des Umgangs übertragen. Die diesen abtrennenden Säulen und die Mauern sind verhältnismäßig dünn. Zwei flachgedeckte offene Säulenhallen lagen vor den Eingängen im Süden und Norden, im Osten eine geräumige Krypta. Die Kölner Kirchen waren Pfeilerbasiliken; „mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts ist der Gewölbebau vollständig ausgebildet; St Kunibert, St Gereon, der Ostteil von St Aposteln, St Maria im Kapitol und St Maria in Lyskirchen geben uns die schönsten Beispiele“ [1].

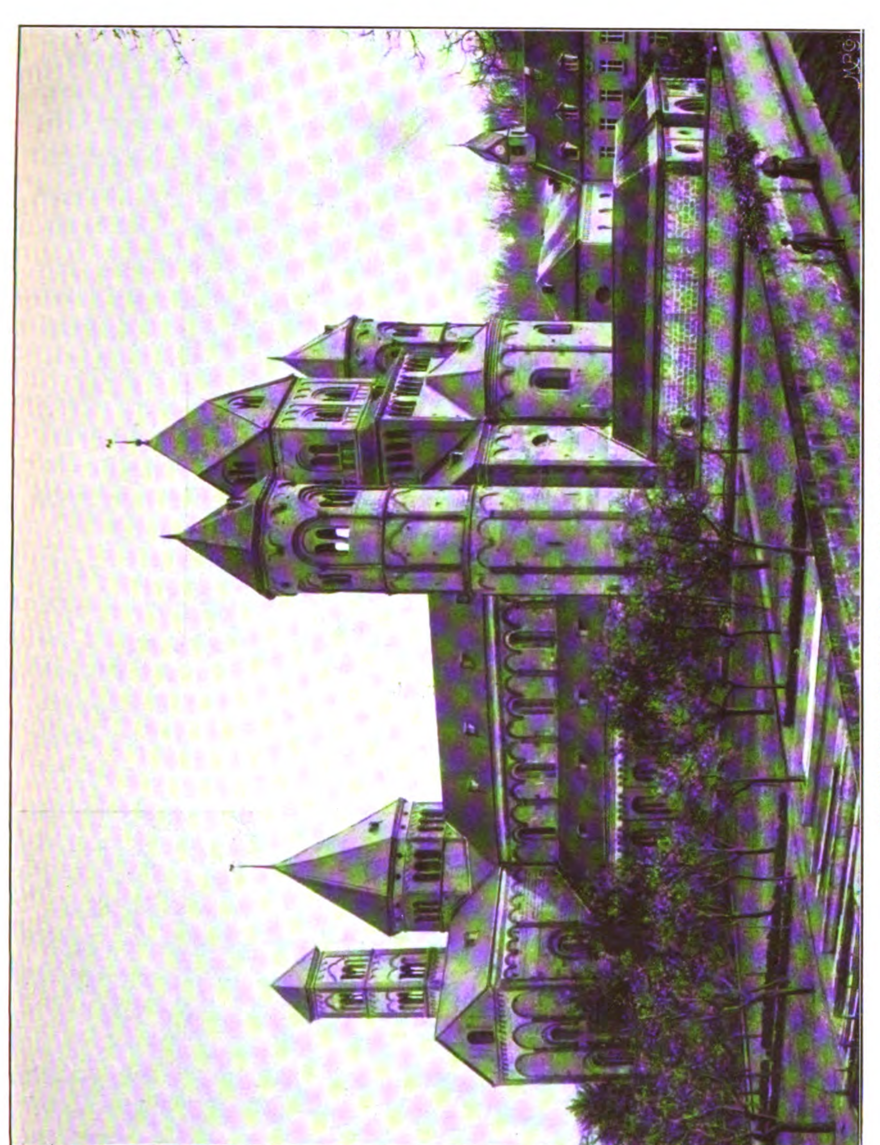
[1] Köln und seine Bauten 61.

377. Die Gestaltung des Grundrisses, der Decke und der Deckenstützen, die Pracht der Turmanlagen und der Reichtum des architektonischen Schmuckes sind die Vorzüge, welche eine Reihe von rheinischen Kirchen auszeichnen. Die höchste Entfaltung dieses schönen Stils, in voller Selbständigkeit und hoher Kühnheit durchgeführt, mag uns die Abteikirche von Maria-Laach bei Andernach veranschaulichen (Tafel 13). Sie ist fast ganz in ihrer ursprünglichen Form erhalten und durch die herrliche Entwicklung des Äußern, die einheitliche Anlage, Gruppierung und Durchführung ausgezeichnet. Allerdings wurde auch an diesem 1156 eingeweihten Bauwerk lang genug gearbeitet, um den jüngeren Charakter der westlichen Teile erkennen zu lassen; aber im ganzen erscheint es doch wie aus einem Guß.

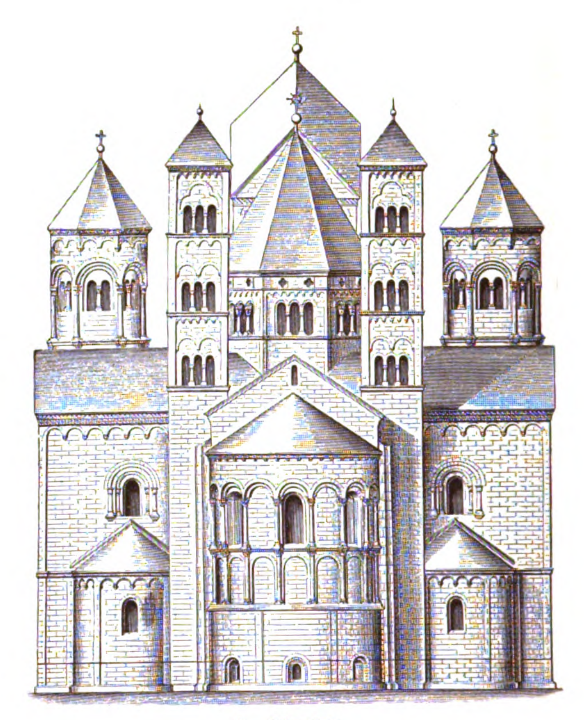
Die baugeschichtlichen Daten sind nach P. Kniel O. S. B., Die Benediktinerabtei Maria-Laach, 2. Aufl. 1894, folgende: Grundsteinlegung 1093, erste Bautätigkeit bis 1095, Fortbau seit 1112, Ausbau des Vorhofes und eines Teiles des Westturmes erst nach der Einweihung in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Die Maße sind nach demselben Gewährsmann: Länge des Mittelschiffs einschließlich der Chöre ca 68 m, des östlichen Querschiffs 34 m, der Westfront einschließlich der Rundtürme 33 m; Breite des Mittelschiffs 10 m, der Seitenschiffe 5 m; Höhe des Mittelschiffs 17 m, der Seitenschiffe 8 m, des Hauptwestturms 42 m, der beiden Rundtürme 35 m, des östlichen Mittelturms 37 m, der beiden Chortürme 38 m; Länge und Breite der Vorhalle 23 : 19 m.

378. Die schönste Außenansicht gewährt die Ostseite (Tafel 13 b). Hier tritt zunächst die wesentliche Gliederung der altchristlichen Basilika hervor, nämlich die Durchkreuzung des Lang- und Querhauses, mit vorliegender Apsis; es kommen noch zwei Seitenapsiden in den Flügeln des Querschiffes hinzu. Zwischen dem Kreuzschiff und dem halbrunden Ausbau schiebt sich als Verlängerung des Mittelschiffs der romanische Chor ein, dessen Giebel über der Apsis hervorragt. Oberhalb der Kreuzung erhebt sich ein achteckiger Kuppelturm und in den Ecken zwischen Querschiff und Chor schmälere viereckige Türme. Jenseits des Kreuzungsturmes ragt der breite, viereckige Westturm empor und jenseits der Arme des Kreuzschiffes die dem Westturm und dem Langhaus zur Seite liegenden schlanken, minder hohen runden Türme.

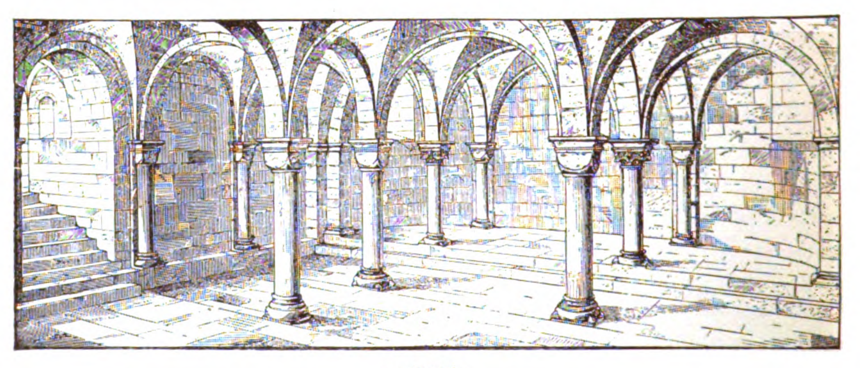
All diesen Reichtum schließt die schönste Symmetrie zusammen. Wie der vortretende Chor mit den Ausladungen des Querhauses sich zu einer gefälligen Dreiheit verbindet, so die je drei Türme der Ost- und Westseite, wie auch die drei Apsiden. Die runde Form der letzteren weist zu der achteckigen Kuppel und weiter zu den Rundtürmen der Westseite hinüber, wie die geradlinige Gestalt der Teile des Lang- und Querschiffs zu den schmalen Osttürmen und dem mächtigen Westturme. Vor diesem erscheint, von der Chorseite gesehen, die Ostkuppel gleichsam als tiefere Vorstufe, zwischen den viereckigen Seitentürmen aber dennoch als breitere, würdige



Die Abteikirche Maria-Laach. a. Nordwestansicht. S. 274.



b. Ostansicht.



c. Krypta.

Mitte. Die westlichen Rundtürme führen als Vorstufen den Blick zu dem hohen und breiten Mittelturm empor, während sie bei wohlbemessener Höhe zu gleicher Zeit so weit auseinander treten, daß sich für die östliche Ansicht ein pyramidales Turmsystem ergibt, unter schöner Vermittlung des zu mittlerer Höhe aufsteigenden Hauptturms über der Kreuzung. Der ganze Bau erscheint also von der Ostseite als ein sowohl nach dem Hintergrunde zu als in die Höhe hinauf in höchst befriedigender Weise gegliedertes, an einen triebkräftigen Organismus erinnerndes Ganzes. Die ansehnliche Höhe der Türme scheint das Prinzip der gotischen Bauart anzubahnen. Die Bedachung der Türme und Apsiden verbindet sehr geschmackvoll Vielheit und Einheit. Das Dach der Kuppel ist gemäß ihrer Grundform ein achtfach gebrochenes, geradliniges Zeltdach; ebenso das der verwandten Rundtürme im Westen. Die viereckigen Osttürme haben Zeltdächer mit vier Flächen. Der hohe Mittelturm an der Westseite ist hingegen dadurch ausgezeichnet, daß er oben vier Giebel trägt, zwischen denen sich das Dach in verschobenen (schiefwinkligen) Vierecken erhebt. Die halbrunde Form der an senkrechte Wände gelehnten (pyramidalisch gestalteten) Apsidendächer bietet die schönste Ergänzung.

Treten wir zu der sehr ähnlich, mit schließender Apsis gebauten *Westseite* hinüber (Tafel 13a), so hat die Turmanlage einen verwandten Reiz. Nur herrscht hier der mächtige Mittelturm, welcher die Kuppel verdeckt und sich dem Auge unten in der ganzen Breite des Mittelschiffs entgegenwirft, um sich nach oben schlanker und zugleich reicher zu gestalten. Die Unterordnung der Westseite gibt sich dadurch kund, daß das westliche Querschiff kaum merklich über das Langschiff vortritt und erst mit den seitwärts angebauten Türmen ungefähr die Breite des östlichen erreicht, und daß hinter der Apsis die drei Türme in gerader Linie, unter Wegfall des Chores, den Bau abschließen, der Blick also nicht weitergeleitet wird; von der Ostseite sieht man dagegen auf die zurücktretende Kuppel und zu dem hohen Westturme hinüber. Ein fast quadratischer *Vorhof* (Paradies), nämlich ein Säulengang um einen freien viereckigen Platz, bezeichnet ebenfalls, nach altchristlichem Gebrauche, daß hier der Hauptzugang der Kirche sei.

Die *Seitenansicht* zeigt die Giebelseite des größeren Querschiffs und ein bis zu halber Höhe des Mittelschiffs aufsteigendes, mit dem Pultdache an dasselbe angelehntes Seitenschiff. Die (im romanischen Stile nicht seltene) *Doppelentwicklung* nach beiden Seiten hin tut jetzt ihre ästhetische Wirkung, indem das gestreckte Langhaus beiderseits reich ausgebildet und symmetrisch abgeschlossen erscheint. Im allgemeinen jedoch leidet die *Seite der romanischen Kirchen* an kahler Einfachheit; so angemessen auch die Abstufung der Dächer (wie auch die Lisenen rings an den Außenwänden) die innere Entwicklung andeutet, so legt sich doch

das ziemlich hohe Dach des Seitenschiffs unschön zwischen die edleren Bauteile mitten hinein.

Im Innern befriedigen uns schon die allgemeinen Verhältnisse der Größe und der Anordnung. Der leicht und freundlich gestaltete Kreuzgang führt zur Seite der Rundtürme aus dem Paradies in das schmale, nach links und rechts kaum vortretende Querschiff. Von hier kommt man in den dreischiffigen Hauptraum, dessen Länge zu der des Vorhofes ungefähr das Verhältnis von 5 : 3 hat und der von dem sehr breiten und beiderseits weit vortretenden östlichen Kreuzschiffe mit dem Chorraum abgeschlossen wird. So wachsen also die Ausdehnungen bedeutend mit der Annäherung an den Ostchor. Das Mittelschiff, durch je sechs Pfeiler von den halb so breiten Abseiten getrennt, erhebt seine 8,8 m breiten Kreuzgewölbe bis zu 17 m Scheitelhöhe. Länge, Breite und Höhe des Langhauses entsprechen sehr gut den hohen Türmen. Aus gutem Grunde ist auch das östliche Kreuzschiff so lang und breit (30,8 zu mehr als 8,3 m im Lichten) angelegt. Auch die Arkadenhöhe (8,3 m) steht zu den Oberwänden in einem gefälligen Verhältnisse. Überhaupt ist der Sinn für Symmetrie und rhythmische Beziehungen überall zu erkennen. Die Ansicht des Arkadensystems mit Oberwand und Gewölbeviereck ist sehr befriedigend. Stellt man sich zwischen zwei Arkadenpfeilern in die Mitte des Hauptschiffes, so sieht man vor den Pfeilern Pilaster (mit Halbsäulen davor) als Träger des Gewölbes und der Schild- oder Wandbogen emporlaufen und die Oberwand, welche in der Mitte über dem Bogen jedesmal ein großes Fenster hat, angemessen teilen. Unter den Bogen durch sieht man auf die Wand des Seitenschiffs mit je zwei kleineren Fenstern und einem die Wandbogen tragenden Pilaster zwischen denselben. Im Mittelschiff sind nämlich zehn, in den Abseiten zwanzig, aber gepaarte Fenster.

Der Ostchor ist über einer Krypta (Tafel 13 c) erhöht. Im Westchor befindet sich die Orgelbühne und darunter das stattliche Mausoleum des Pfalzgrafen Heinrich II., der den Bau plante und seinem Erben zur Pflicht machte. Die Empore wird von zwei Säulen getragen und die Wand in beiden Geschossen der Apsis durch Wandsäulen und Schildbogen belebt.

„Über dem Denkmal (aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts) wölbt sich auf sechs Säulen ein 21 Fuß hoher Baldachin mit griechischen [?] Profilierungen. Derselbe ist etwas nach innen übergebeugt, um ihm einen Halt zu geben, der sonst nicht ohne eiserne Anker zu erreichen gewesen wäre. Die Figur des Pfalzgrafen Heinrich II. auf dem Sargdeckel ist überlebensgroß, in Mantel und Fürstenhut, das mit der Kirche im ganzen übereinstimmende Modell derselben auf der rechten Hand tragend, mit der Linken die Halskette aufhebend. Das Bild ist aus Holz geschnitzt, zuerst mit Gips, dann mit Leinwand und endlich wieder mit Gips überzogen, dann gemalt und vergoldet. Es ist nach Kennerurteil ganz ausgezeichnet gearbeitet. Der weite faltige Talar ist mit goldenen Burgen übersäet, auf der Einfassung der schwarzen

Schuhe findet sich der goldene Löwe, der auch einem Fuße als Stütze dient, während der andere auf einem Falken ruht. Am Gürtel hangen auf der linken Seite Messer, Köcher (Tasche) und Schwert." [1]

379. Die Durcharbeitung des einzelnen offenbart Sorgfalt und Sinn für die Wechselbeziehung der Glieder. Die Säulenbasis ist die (ionisch-) attische, d. h. zwei durch eine Hohlkehle getrennte Pfühle; sie ruht aber auf einer viereckigen Platte (Plinthe), und die an dieser leer bleibenden Ecken tragen ein Eckblatt. In der Höhe finden wir einen flach verzierten, unten abgerundeten Würfel, das beliebte Würfelkapitäl, oder es wird ein mit hübschem Blattwerke geschmücktes Kelchkapitäl angewendet. Letzteres (an den zierlichen Säulen des Kreuzganges) ist ein umgestaltetes korinthisches Muster. Zu dem Würfel gesellt sich oft eine nach innen und außen vortretende Konsole. Eine solche kräftige Unterlage paßt zu der Last der Bogen, welche die schweren Gewölbe tragen, viel besser als das spielende Blumenkapitäl. Das Säulenportal, das in die Vorhalle führt, hat den prächtigen Stil großer romanischer Bauten: nach außen sich erweiternd, ist es in den Winkeln der rechtwinklig abgestuften Seitenwände mit Säulchen ausgesetzt und von einem halbkreisförmigen Bogen mit Rundstäben überspannt. Die Fenster sind zum Teil ebenso reich ausgestattet und, um mehr Licht einzulassen, außen und innen stark ausgeschrägt.

380. Die kleineren schmückenden Glieder des Außenbaues wollen wir zunächst auf der Ostseite näher ansehen (vgl. Tafel 13 b). Die Apsis zeigt zwei Reihen Wandsäulchen mit anmutigem Kapitäl. Die oberen entsenden zwei oder drei Blendbogen (bloß im Mauerwerk ausgesparten Nischen angehörig) und umschließen drei Fenster, die mit vier leeren Bogenfeldern abwechseln. Die unteren Säulchen gliedern nur die Fläche; zwischen sie treten von unten aufsteigende Blendnischen. Die Dachlinie begleitet ein Konsolengesims. Soweit entspricht die Apsis dem (erhöhten) Chore des Innern, der dritte, tiefer liegende Teil dagegen der Krypta. Fenster und Lisenen teilen hier die kahl gehaltene Rundfläche. An die auch bei den Seitenapsiden verwendeten Lisenen schließt sich unter dem Dache ein Rundbogenfries, bestehend aus kleinen Halbkreisbogen, welche aneinander gereiht die Dachlinie begleiten und ihre Spitzen auf Tragsteine stützen. Wir gewahren den gleichen Fries unter dem mehrfach gegliederten Dachsimse des Querschiffs; hier gehen die letzten Halbbogen an den Ecken der Mauer ohne Konsolen in die Lisenen über. Die Flügel des Kreuzschiffs haben über dem Dache der Apside je ein portalartig mit Säulchen in der Leibung geziertes Fenster. Die viereckigen Osttürme sind unten kahl gelassen, was weniger befriedigt als die ähnliche Behandlung der Kryptenwand; oberhalb der Kreuzschiffmauer aber sind sie in drei Stock-

[1] Jul. Wegeler, Das Kloster Laach 88.

werken schön gegliedert. Lisenen steigen beiderseits bis unter das Dach empor, bilden in jedem Stock einen Rundbogenfries und schließen je eine durch Säulen dreifach gegliederte, für die Schattenwirkung sehr günstige Schallöffnung ein. Über dieser stehen unmittelbar wieder etwas größere Bogen, welche im obersten Stock eine Kleeblattform bilden. Der Kuppelturm hat in jeder der acht Seiten eine gleiche dreifach gegliederte Schallöffnung und darüber je zwei kleine Schalllöcher in Form des Vierblattes.

381. Betrachten wir den Bau von der Nordwestseite (Tafel 13a), so sehen wir die Stirnwand des östlichen Kreuzschiffes durch einen wagrechten Mauerstreifen in zwei Stockwerke geteilt. Das untere gliedert sich wieder durch vier senkrechte Mauerstreifen in sechs, übrigens schmucklose Felder. Die senkrechten Lisenen setzen sich nach oben fort und schließen unter dem (überall wiederkehrenden) Rundbogenfries in drei großen Bogen ab und umrahmen drei Fenster; die schräge Leibung der äußeren ist mit Säulchen besetzt, über dem mittleren noch ein kleineres Fenster angebracht. Zur Belebung des Giebels dient ein später erweitertes Fenster, über welchem sich ursprünglich ein regelmäßiges sechseckiges befand. Nebenbei sei bemerkt, daß auch die übergroßen Fensterausbrüche im Chor sowie die Fenster in den Seitenapsiden (vgl. Tafel 13b, jetzt vermauert) Zutaten der Gotik sind. Der Rundbogenfries unter dem Dache des Mittelschiffs wird teils von Pilastern teils von Konsolen getragen; die Einzelbogen des Frieses sind hier so groß, daß sie abwechselnd die Fensterwölbung umrahmen. Dagegen sind die Fenster der Seitenschiffe von unten auf mit Blendbogen eingefaßt, die sich oberhalb in vier kleine Bogen nach Art des gewöhnlichen Rundbogenfrieses teilen.

Die westlichen Türme und Wandflächen sind in ganz ähnlicher Weise, nicht ohne geschmackvolle Abwechslung, mit Öffnungen, Gesimsen, Lisenen, Blenden und Blendarkaden geschmückt. Besondere Aufmerksamkeit verdient hier der, wie es scheint, erst zu Ende des 12. Jahrhunderts, jedoch in reinem Rundbogenstil gebaute Vorhof. Das Säulenportal, durch welches man eintritt, ist vorzüglich gearbeitet und reich mit feinen Ornamenten versehen. Auch die beiden Eingänge aus dem Paradies in die Kirche sind nach Arbeit und Schmuck ausgezeichnet. Die gekuppelten Säulen zwischen Pfeilern machen eine besondere Zierde aus. Sie bestehen aus einem schieferartigen, schwarzen Marmor, einige derselben aus poliertem braungelben Kalksinter. Bezüglich der künstlerischen Ausführung übertrifft die Vorhalle, wie es der rasche Fortschritt der Kunst im 12. Jahrhundert mit sich brachte, alle andern Teile des Baues und vielleicht alle Denkmäler romanischen Stils in Deutschland. Dagegen beweist schon die einfachere Gestalt der Säulen in der Krypta, daß diese der älteste Teil der Kirche ist.

Die malerische Wirkung, welche durch den Stoff der zarten gekuppelten Säulen des Vorhofs bezweckt wird, ergibt sich teilweise auch im großen

aus der „glücklichen Verwendung des schwarzen, auf dem hellgrauen Tuff sich scharf abhebenden Lavasteines für Mauerecken, Lisenen, Sockel, Säulen und Kapitäle" (Kniel).

382. Noch ein Wort über die Verwendung von Farbschmuck. Gleich am Eingange haben sich drei alte Gemälde gefunden, welche die Heiligen Benedikt, Christophorus und Nikolaus in mehr als lebensgroßen Verhältnissen darstellen. Auch Reste einer einfachen farbigen Dekoration kommen unter der späteren Tünche zum Vorschein. „Die Bemalung gibt sich als bezeichnende und maßvolle Hervorhebung des Details: die Platten und die Seitenwangen der Würfelkapitäle (oder die Gründe der Kelchkapitäle) zumeist rot, die einfassenden Stäbe gelb, die andern Glieder und Füllungen blau mit doppelter schwarzer Säumung [eine überaus glückliche Farbenverbindung!]. Die Massen behielten die schlichte, lichtgraue Mörtelfarbe bei, so daß die energische Gesamtwirkung durch die Buntheit des einzelnen nicht aufgehoben wurde, vielmehr, wie es scheint, durch sie nur einen schärferen Reiz empfing" (Kugler).

Nach Angabe der Klosterchronik ließ Abt Johannes Augustinus im 16. Jahrhundert die Kirche enkaustisch mit Ornamenten bemalen und die Fenster mit Glasmalereien versehen (Kniel). Aber aller bewegliche und viel unbeweglicher Schmuck, sogar kunstvolle Denkmäler und die Glocken wurden ein Raub der Zeit und der Verwüstung. Jetzt haben der Ostchor, die Kreuzschiffe und das Langschiff neue Glasgemälde erhalten. Eine sparsame Dekoration ist wiederhergestellt. Das Bauwerk selbst mit seinen edeln Verhältnissen ist unversehrt als Zeuge einer hochstrebenden und starken Zeit stehen geblieben; doch hat das Gewölbe verankert werden müssen. Die herrliche Lage am Seeufer und am Fuße bewaldeter Höhen vollendet den äußeren ästhetischen Eindruck.

383. Zur Ergänzung etwas weniges über die Plananlage des Bauwerkes. Nach den Messungen von P. Kniel ergibt sich als wesentliche Grundlage des ersten Entwurfes, was in Bild 70 dargestellt ist. „Tatsächliche Abweichungen von diesem System sind nur der Ungenauigkeit der Ausführung zuzuschreiben, welche, wie bei den mittelalterlichen Bauten überhaupt, auch bei der Laacher Kirche nicht unbedeutend sind, so daß z. B. in der lichten Breite derselben Abweichungen bis zu 25 cm vorkommen." Der abstrakte Bauplan scheint uns demgemäß folgendermaßen entworfen worden zu sein:

Über der Linie rs, welche die Breite des Mittelschiffs angibt, ist ein Quadrat errichtet, mnsr, um dieses aber ein gleichseitiges Dreieck konstruiert, dessen Spitze c die Höhe

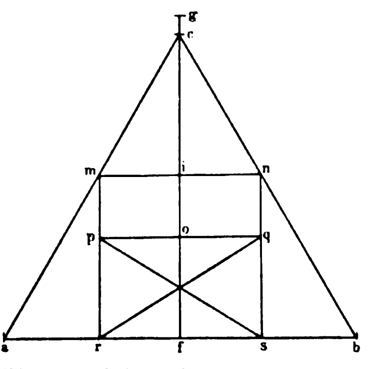


Bild 70. Schema der Grundmaße für die Laacher Abteikirche.

der Quergurten des Gewölbes bestimmt. Quadrat und gleichseitiges Dreieck waren in weitester Verbreitung die Grundlagen der Baukonstruktion (vgl. oben Nr 210). Der Baumeister setzte nun in Verlängerung der durch den Mittelpunkt des Dreiecks o gehenden Senkrechten über ab (af = bf), nämlich in g, die Scheitelhöhe der Gewölbe an. Der Punkt i bezeichnet ungefähr die halbe Höhe des Mittelschiffs und die Scheitelhöhe der Abseiten. Die Linie fo verwertet der Architekt weiter zur Bestimmung der Bogenweite der Mittelschiffspfeiler. Das geschah jedenfalls wegen des schönen Verhältnisses dieser Linie zu fi, also zur Scheitelhöhe der Seitenschiffe; in der Tat entspricht das Verhältnis genau oder fast genau dem des goldenen Schnittes. Annähernd ein gleiches Verhältnis bestimmt die Länge des Vorhofs und des Mittelschiffs ohne die östliche und westliche Erweiterung, ferner die lichte Breite des Mittelschiffs im Vergleich zur Länge desselben. In dem Rechteck pqsr sehen wir das Gewölbejoch des Mittelschiffs vorgezeichnet; dieselbe Jochbreite sollte auch für das Nebenschiff gelten, so daß also tatsächlich das gleichseitige Dreieck mit seiner Spitze als Scheitelhöhe der Querbogen auch den Grundriß wesentlich bestimmt. Das übrige (Nr 378) ergibt sich aus dem ästhetischen Prinzip, daß der Bau von Westen nach Osten in den Verhältnissen wachsen soll, soweit diese noch frei bleiben. Die geplante Turmanlage kam dabei mit in Rechnung. Die genaue Länge des ganzen Baues, beide Chöre eingerechnet, und des östlichen Querschiffs (das die Breite des Mittelschiffs hat) ist nach dem Verhältnis von 2 : 1 berechnet (68 : 34 m). Die Vierecke in Querschiff und Chor ergeben sich daraus von selbst (vgl. Bild 55 S. 259).

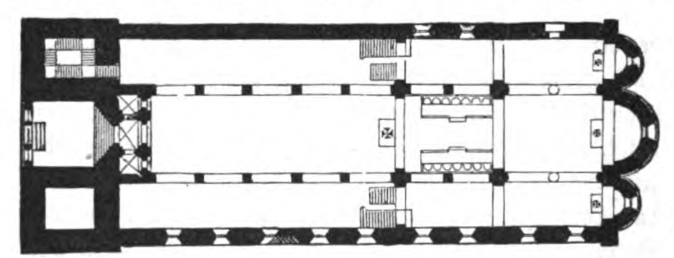


Bild 71. Der Dom zu Gurk in Kärnten. (Grundriß.)

Die Abstufung der Turmhöhe ist aus den Nr 377 gegebenen Maßen abzulesen; sie läßt erkennen, daß der Hauptturm im Westen herrschen soll, nächst ihm die Chortürme, dann kommt der Vierungsturm, der übrigens bei der verhältnismäßig leichten Unterstützung eine ansehnliche Leistung ist; die Rundtürme treten gegen die Chortürme ebenso bescheiden zurück wie das westliche Querschiff gegen das östliche.

384. Werfen wir an dieser Stelle noch einen flüchtigen Blick auf die österreichischen Lande. Hier wurde die Bautätigkeit teilweise von Italien beeinflußt, daher vor allem die prächtigen Portale mit ihrem mehrfarbigen Marmor und den reichgegliederten, plastisch verzierten Gewänden; vorzugsweise macht sich indes der Einfluß von Sachsen geltend, daher die zwei Westtürme mit der Vorhalle dazwischen und der Empore über derselben, ferner die drei östlichen Apsiden ohne vortretendes Querschiff, vielfach auch der Wechsel je eines Pfeilers mit zwei Säulen. Bild 71 gibt den Grundriß des Domes von Gurk in Kärnten. Der Stützenwechsel ist freilich hier aufgegeben, im Gegensatz zum Dom von Seckau, der in Bezug auf Turmanlage, Quer-

schiff und Apsiden ganz ähnlich gestaltet ist. Es kann sodann außer dem schönen Portal der Vorhalle noch besonders auf die hundertsäulige Krypta von Gurk hingewiesen werden. Sechs Pfeiler teilen sie in drei Schiffe, sechsundneunzig monolithe Säulen tragen Kreuzgewölbe, und zwei Paar gekoppelter Säulen trennen den Hauptraum vom Chor. Eine Eigentümlichkeit der österreichischen Lande sind die nicht so seltenen einfachen Rundbauten.

385. Ganz eigenartige Erscheinungen weist die Entwicklung des romanischen Stils in Frankreich auf[1]. Nicht nur hat sich der Fassadenbau dort vielfach reicher entwickelt als in Deutschland, sondern auch der Gewölbebau weist alle Stufen von der altrömischen Kunst bis zur Gotik auf, und Frankreich hat auf Deutschland in dieser und mehrfacher andern Beziehung einen bestimmenden Einfluß geübt.

Die Römer kannten Tonnengewölbe, Kuppeln, Kreuzgewölbe (mit verdeckten und nicht für sich allein tragenden Rippen) und Strebepfeiler; sie waren Meister in der festen und zugleich gefälligen Konstruktion. Die christliche Kirche beerbte sie, doch ganz vorwiegend rücksichtlich des Kuppelbaues in Zentralbauten; die Byzantiner gewannen dieses System besonders lieb und wandten es auf Langhausbauten an.

In dem Frankreich südlich von der Loire wurden die Kirchen ganz vorwiegend gewölbt. In der Provence trifft man viele einschiffige, sodann auch dreischiffige romanische Kirchen, diese teils in antiker Weise mit einem gemeinsamen Dach teils nach Art der Basiliken mit Satteldach für das Mittelschiff und Pultdächern für die Seitenschiffe. Alles wird mit Tonnengewölben versehen, die Abseiten auch wohl mit Halbtonnen, welche dem Seitenschub begegnen. Im einzelnen überwiegen klassische Formen der Gliederung (korinthische Säulen, kannelierte Pfeiler, Konsolen, Zahnschnitte) die eigentlich romanischen. Dem Portal wird große Sorge zugewandt, z. B. in St Trophime zu Arles.

Schon in dieser Provinz, mehr aber im Périgord (nördlich von der Dordogne) kann man eine Einwirkung von Byzanz unter Vermittlung von Venedig (S. Marco) erkennen. St Front in Périgueux erinnert unverkennbar an die Markuskirche: vier Kuppeln in Form eines gleicharmigen (griechischen) Kreuzes machen den Kern der Anlage aus; sie wurde auch in der Weise vielfach nachgeahmt, daß nur das Langhaus der Kirche mit lauter Kuppeln gewölbt wurde.

Der Auvergne gehört das System der Chorumgänge mit radianten Kapellen an; aus Notre Dame du Port zu Clermont (Bild 72, S. 282)

[1] Vgl. unter andern Werken von M. A. de Caumont den Abécédaire d'archéologie, Architecture religieuse.

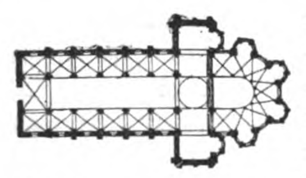


Bild 72. Notre Dame du Port zu Clermont-Ferrand. (Grundriß.)

verbreitete es sich weithin, und man nimmt mit Recht an, daß Bischof Bernhard von Hildesheim auf einer Reise durch das südliche Frankreich dasselbe Motiv liebgewann und nachbildete (oben Nr 373). In der genannten Kirche ist das Mittelschiff mit einem Tonnengewölbe, die Seitenschiffe mit Halbtonnen, die Vierung mit einer durch Halbtonnen gestützten Kuppel bedeckt. Das Querschiff ist ausgebildet, in den Abseiten befinden sich Emporen.

Die normannischen Bauten entsprechen in mancher Hinsicht den deutsch-romanischen: entschiedene Kreuzform des Grundrisses (der Hauptbalken ansehnlich lang), zwei mächtige Türme rechts und links von dem Giebel der Fassade (und ein durch Säulchen eingefaßtes Portal), Würfelkapitäle, ziemlich reiche Ornamentation (aber ohne Blattschmuck). Das „gebundene System" der Traveen ist in den gewölbten Kirchen (seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts) Regel, z. B. in den beiden Kirchen zu Caen, welche von 1066 ab erbaut wurden, nämlich St Trinité und St Etienne. Von dem Nebenpfeiler in der Mitte der Travee steigt eine Halbsäule auf, um eine das Gewölbejoch halbierende Quergurte zu tragen; die Empore nimmt den Seitenschub des Gewölbes auf. Statt der Emporen liebten die Normannen auch Triforien, d. h. Mauergänge mit kleinen Arkaden nach dem Mittelschiff.

Durch einen lombardischen Abt Wilhelm übte die Baukunst des stammverwandten und besonders mit dem Gewölbebau seit dem 11. Jahrhundert und mit dem gebundenen System der Kreuzwölbung im Mittelschiff wohl vertrauten Volkes großen Einfluß. Bei beiden Völkern ist das Kreuzgewölbejoch nicht genau ein Quadrat, sondern ein wenig verlängert. Der Hauptunterschied liegt darin, daß man in Italien weder mehrere Türme liebte, noch den einen mit der Kirche eng verband, während die Schönheit der deutsch-romanischen und der normannischen Bauten vielfach durch die Turmfassade oder eine größere Anzahl von Türmen bzw. Kuppeln erst vollendet wird. Im ganzen sind die drei Völker: Deutsche, Lombarden und Normannen ebenso verwandt in ihrer Kunst wie durch ihre Herkunft. Die letzteren übertrugen ihre Bauart gerade zur Zeit der höchsten Blüte (1066) auch zu den Angelsachsen nach England. Hier wurde alsbald eine Reihe von Kathedralen im Norman Style nach dem Muster von St Etienne in Caen gebaut.

386. Noch mag in Frankreich die Provinz Burgund erwähnt werden, weil sie durch die Ersetzung der Tonnengewölbe durch Kreuzgewölbe und großartige Turmanlagen sich mehr als der französische Süden der deutschen Kunst verwandt zeigt (der genannte lombardische Abt war hier in Dijon

tätig), und weil der Typus der kluniazensischen Bauart von hier ausging. Die riesige Kirche von Cluny kennen wir noch aus alten Plänen und genauen Beschreibungen (Bild 73). Sie war ein fünfschiffiger, sehr hoher Bau mit zwei nach der Ostseite hin nicht weit voneinander liegenden, ungleich langen Querschiffen, so daß sich der Grundriß nach Osten hin in den Kreuzschiffen und im Chor (mit Umgang und fünf Kapellen) gefällig entwickelte, während der Aufbau in drei Stockwerken mit ebensovielen Fensterreihen sich abstufte. Dem Vierungsquadrat entsprachen im Mittelschiff je zwei Rechtecke, in den Seitenschiffen je vier Quadrate, so daß ein schönes Verhältnis eingehalten war. Das kleinere, dem Chor nächste Querschiff war in Apsiden abgerundet; beide Querschiffe hatten sonst nach Osten hin noch je vier vortretende Nischen. Das untere Geschoß des inneren Seitenschiffes war mit Kreuzgewölben gedeckt, sonst war nur das Tonnengewölbe zur Anwendung gekommen. Eine drei-

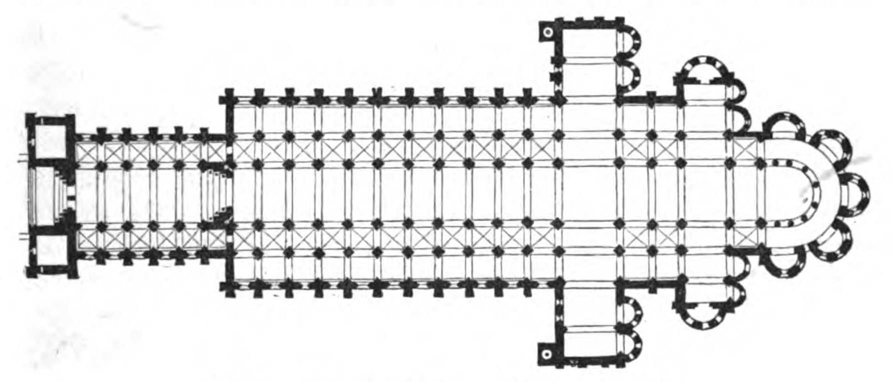


Bild 73. Die Abteikirche zu Cluny. (Grundriß.)

schiffige Vorhalle mit einer Kapelle des hl. Michael im oberen Geschosse lag im Westen; hier standen auch zwei ansehnliche Türme; außerdem befanden sich ein Hauptturm über der Vierung des größeren Querschiffs und je zwei kleine an den Ecken beider Querschiffe.

In Burgund liegt auch Vezelay. In dessen Abteikirche findet man den ersten oder einen der ersten Versuche gemacht, das nach Römerart gebaute Gewölbe in ein Gerüst von festen Graten mit leichten Füllungen im Sinne der Gotik umzuwandeln. Inzwischen war der dekorative, die Konstruktion noch nicht wesentlich berührende Spitzbogen in Frankreich und England bereits mehrfach verwendet worden; z. B. trugen in Cluny die (mit Pilastern und Halbsäulen versehenen) Pfeiler spitze Schildbogen, während der Fensterschluß und die Arkaden rund blieben. Sonst hatte man öfter gerade die Fenster- und Torbogen spitz gestaltet. Ja selbst bei der Gewölbekonstruktion kam es vor, daß man zur Überwölbung eines Rechtecks die kürzere Seite mit einem Spitzbogen überspannte. Immer aber ging man von den Gewölbe-

kappen als dem Wesentlichen aus, nach dem sich die Grate richten sollten. Der Baumeister von Vezelay schlug den umgekehrten Weg ein: er gab den Durchschnittlinien der Kappen statt der schwer herzustellenden elliptischen Form die technisch bequemste eines Halbkreises. Bisher hatte man sich gescheut die breiteren Mittelräume mit Kreuzgewölben zu decken, weil der Unterschied der Schild- und Diagonalbogen auch bei quadratischen Gewölben nicht ohne einen schwer auszuführenden Kunstgriff ausgeglichen werden konnte. In Vezelay führte beim Neubau die Not auf den neuen Weg. Es herrschte in Burgund das Tonnengewölbe mit weitem Pfeilerabstand, so daß für Kreuzgewölbe nur eine rechteckige Form zulässig war. In Wirklichkeit verwendete der Architekt in Vezelay, welcher sich der Tragweite seiner Erfindung vielleicht nicht einmal bewußt war, noch keine tragenden Rippen, sondern ließ die Kappen nur in festen Graten zusammenstoßen und bildete den Schluß des Gewölbes noch in Kuppelwölbung. Aber tatsächlich wurden die Kappen nun zu bloßen Füllungen. Hier setzt die Gotik ein[1].

387. Da der Gesamteindruck eines Bauwerkes durch den plastischen und malerischen Schmuck sowie die übrige Ausstattung mitbedingt wird, muß auch hierüber ein Wort gesagt werden. Am besten betrachten wir in dieser flüchtigen Übersicht, ohne zu sondern, die Unterstützung der Baukunst durch die Beihilfe der Schwesterkünste und des Kunsthandwerks als ein Ganzes. Eingehende Abhandlungen finden sich in Kuhns und Kraus', in Schnaases und Springers Kunstgeschichten, in Ottes Kunstarchäologie, Viollet-le-Ducs Dictionnaire u. d. W. Sculpture, und Mâles Art religieux.

In der altchristlichen Periode hatten wir an die Skulptur kaum zu erinnern; sie wirkte weniger zur Verschönerung der Bauwerke mit, und ihre Schöpfungen gingen großenteils unter. Außer dem Bild des Guten Hirten und dem des hl. Hippolytus blieben vornehmlich nur Sarkophagreliefs übrig. Dies genügt indes, um zu erkennen, daß für die spätere Entwicklung der christlichen Kunst die Wege bereits geebnet wurden. Der Anschluß an die Antike im Formellen, die Herübernahme ornamentaler Motive, poetischer Personifikationen (Sonnengott, Siegesgöttin, Putten), die christliche Umdeutung von Sachen und Personen (Weinkelter, Orpheus), das verstand sich von selbst. Die letztere führte zu der sinnbildlichen, symbolisch-allegorischen Darstellung, bei welcher die Gegenstände als solche nur durch ihre äußere Schönheit und einen neuen hineingelegten Sinn gelten sollen. Geschichtliche Stoffe bot vor allem die Heilige Schrift. An den Sarkophagskulpturen erkennt man, daß der Grundsatz der Übermalung plastischer Arbeiten, namentlich der Reliefs, in Übung blieb. Die Kleinkunst wurde für die Ausstattung der Kirchenräume stark in Anspruch genommen: Webstoffe als Teppiche (oben Nr 332), Lampen aus Bronze, Leuchter, Diptychen mit Elfenbeinreliefs (am Bischofsstuhl des Maximianus zu Ravenna), Tafeln und Baldachine für

[1] Vgl. Viollet-le-Duc, Dictionn. de l'archit. IV 21; IX 247. Schnaase zitiert für die genaue Erklärung dieser Technik noch Lotz im Christl. Kunstblatt 1888, S. 132.

Altäre, Holzarbeiten (die Türe von S. Sabina). Byzanz, teilweise unter Vermittlung von Ravenna, führte ein orientalisches Element in die christliche Kunst ein: Hoheit, Strenge und Pracht. Der Bildersturm unterbrach im Osten die Entwicklung; ihm folgte aber eine neue Blüte. Nach der kunstlosen, aber anmutigen Katakombenmalerei entwickelte sich die Wandmosaik im Westen und im Osten sehr glücklich. Sie schmückte mit teils symbolischen, ganz vorwiegend aber historischen Bildergruppen die Apsis, den Triumphbogen, die Oberwände, die Kuppeln. Es lag in der Natur der Sache, daß sich allegorische und nicht minder historische Typen ausbildeten; da kann sich aber leicht eine mechanische Wiederholung und künstlerische Erstarrung einstellen; doch leistet der große Inhalt für den Reiz der Abwechslung und der individuellen Charakterisierung Ersatz, und die monumentale Malerei hat ihren eigenen, architektonischen Gesetzen angepaßten Stil.

Wie sich die Kirchenmalerei im Osten weiter entwickelte, ersieht man aus den Klosterkirchen des Berges Athos (13. und 14. Jahrh.), in denen Wände, Decken, Pfeiler und Säulen mit Malereien bedeckt sind. Im Abendlande führt die fränkische Zeit zur romanischen Periode hinüber. Es sei nur erinnert an die Elfenbeinskulpturen, z. B. die Tafel im Dom zu Trier und die ebenda entdeckte Wandmalerei und Säulenpolychromie, welche mitsamt den plastischen Ornamenten noch ganz antiken Charakter haben (6. Jahrh.), ferner an die spärlichen Reste im Aachener Münster von ähnlichem Gepräge. Die seit der altchristlichen Periode in Übung gewesene Büchermalerei verdient insofern erwähnt zu werden, als ein starker Einfluß derselben auf die Bemalung und Dekorierung der Kirchen wohl anzuerkennen ist. Infolge der Anregung und Beihilfe Karls des Großen lernte man weiterhin nicht nur die italienisch-klassische Baukunst mit der monumentalen Plastik und Malerei kennen, sondern übte auch den Erzguß z. B. in Aachen.

388. Ein kostbares Denkmal christlich-römischer Überlieferung hat sich auf der kunstreichen Insel Reichenau im Bodensee gefunden: die Wandgemälde in der St Georgskirche zu Reichenau-Oberzell (Ende des 10. Jahrhunderts). Trotz primitiver Architekturformen ist hier das Mauerwerk „von der Säulenbasis bis hinauf zum Dachstuhl, und dieser unzweifelhaft ebenfalls, polychrom behandelt" (Dohme). Jünger, aber sehr merkwürdig, sind die 1900 aufgedeckten Gemälde in der Apsis der Kirche St Peter und Paul in Reichenau-Niederzell: Christus und zur Seite Petrus und Paulus, darunter zweimal zwölf Arkaden mit den Bildern der Apostel und Propheten — ganz in der altchristlichen Weise. Mitten in die romanische Periode führen uns die Wandmalereien in der Unterkirche von Schwarzrheindorf bei Bonn (Mitte des 12. Jahrhunderts), im Kapitelsaal von Brauweiler und die Malereien auf der Holzdecke der Hildesheimer Michaelskirche usw. „Die Zahl der Wandmalereien, welche in dieser Zeit entstanden, war sehr groß, mochte doch keine romanische Kirche solcher entbehren, und auch der Übergangsstil war dem farbigen Schmuck der Wände günstig. Die hervor-

ragendsten Denkmäler besitzt der Norden: die Rheingegenden, Sachsen, Westfalen, was dem großartigen Baueifer entspricht, welcher gerade in diesen Gegenden herrschte." [1] Wenn verhältnismäßig wenig erhalten ist, so trägt daran zumeist die spätere Übertünchung die Schuld. Unter der Tünche kommen überall die Wandmalereien wieder hervor, auch im skandinavischen Norden, z. B. in den Domen von Aarhus und Roskilde. In Frankreich sei genannt die Kirche St Savin im Poitou, deren umfangreiche Gemälde man dem 11. und 12. Jahrhundert zuschreibt. „Alle Teile der Kirche waren farbig bemalt, die Säulen marmorartig, die Archivolten mit einem breiten Bande wechselnder Verzierungen, Wände und Gewölbe mit großen Gemälden" (Schnaase). Uns genügt es, auf alle diese Tatsachen hinzuweisen; im Interesse der Baukunst ist das überall gültige Prinzip der Bemalung zunächst von Bedeutung.

Bezüglich der Plastik brauchen wir nur zu nennen die Bernward-Säule und die Bronzetür zu Hildesheim (erstes Viertel des 11. Jahrhunderts), den Kronleuchter und den musivischen Fußboden ebendaselbst, den Reliquienschrein und Kronleuchter in Aachen, die holzgeschnitzte Tür an St Maria im Kapitol zu Köln, die Bronzetür am Dom zu Augsburg, den siebenarmigen Leuchter zu Reims. In der Übergangszeit (nach der Mitte des 12. Jahrhunderts) ist die Technik des Kunsthandwerks und selbst der höheren Plastik wie der monumentalen Malerei ziemlich vollendet, und die offenkundige Vorliebe für Kirchenschmuck jeglicher Art, seien es plastisch verzierte Portale, seien es Wandmalereien, seien es Ornamente, beeifert sich, den Fortschritt auszunutzen. In den sächsischen Gegenden gefällt man sich an reich verzierten Lettnern und seitlichen Chorschranken, Kanzeln und Altären, Statuen an Pfeilern und Portalen, Reliefs an Bogen und Grabsteinen, Kreuzigungsgruppen usw. Die Goldene Pforte in Freiberg kann als ein Höhepunkt betrachtet werden (Tafel 14). Es reihen sich an die Portalskulpturen am Dom zu Bamberg, in der Vorhalle des Münsters von Freiburg und im Dom von Naumburg.

In Frankreich war die klassische Erinnerung nie ganz unterbrochen worden, und im Süden regten sich früh mit der poetischen Literatur zugleich das aufblühende Kunsthandwerk, die Malerei und die Plastik. In Arles und St Gilles finden wir die berühmten Portale (erste Hälfte des 12. Jahrhunderts). Vezelay in Burgund ist reich an plastischem Portalschmuck und Figurenkapitälen. Andere Provinzen blieben so wenig zurück, daß um die Mitte des 12. Jahrhunderts der neue, gotische Baustil ein reiches Erbe antrat. Die Skulpturwerke wurden durch Farben verdeutlicht und auf die Entfernung wirksam gemacht. Nach Viollet-le-Duc [2] war die Bemalung erst vorwiegend

---

[1] Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei; s. ferner Schnaase V. Bd.
[2] Dictionn. de l'archit. u. d. W. Sculpture.

Die Goldene Pforte am Dom zu Freiberg. S. 286.

einfarbig auf einfarbigem Grunde; es wurden die Gesichtszüge, Falten und Säume der Gewänder in feinen schwarzen Linien bei einem gelblichen oder rotbraunen Grunde gekennzeichnet. Dann wurde die Farbengebung reicher und wandte man gelegentlich auch die Vergoldung an. Die Kolorierung hat statt, gleichviel ob die Figuren außerhalb oder innerhalb der Gotteshäuser ihren Platz finden. Die Grabdenkmäler haben einen reichlichen Anteil daran.

389. Die romanische Periode hat eine große Menge von Bauwerken verschiedenen Aussehens und Wertes hervorgebracht. Manchen kann der Tadel der Schwerfälligkeit, der Engräumigkeit und Dunkelheit, der stilistischen Unfertigkeit und Formenderbheit nicht erspart werden. Die Schönheit des altchristlichen Säulenbaues ist gegen Ende unwiederbringlich verloren; nur an untergeordneter Stelle behauptet das Alte sich noch, an Pfeilern, Portalen usw. Viel weniger kehrt die griechische Feinheit im einzelnen wieder; eine nordische Phantasie ersetzt sie zwar reichlich bezüglich der Mannigfaltigkeit, aber nicht der Gefälligkeit der Formen. Der Blick für die Einheit der zusammentretenden Formen ist getrübt; die individuelle Vielgestaltigkeit drängt sich vor. Man geht aber zu weit, wenn man dem Stil als solchem die Einheit abspricht. Es kann sogar als Beweis für dessen rege Lebenskraft gerühmt werden, daß er in den verschiedenen Landschaften ein so verschiedenes Gepräge aufweist; wer kann sich dabei der Überzeugung entziehen, daß tatsächlich auch charaktervolle Grundzüge überall wiederkehren? Diese wären allerdings unerklärlich, wenn nicht in der mittelalterlichen Welt durch die Kirche und ihre Orden die entferntesten Gegensätze vermittelt, wenn nicht zugleich ein lebenskräftiger christlicher Geist die Völker alle verbrüdert und in der kirchlichen Kunst gleichsam eines Sinnes gemacht hätte. Der gemeinsame Geist schuf auch die großen Bauwerke; er spendete durch die Hand mächtiger Fürsten, einflußreicher Bischöfe und Äbte die Mittel zu Monumentalbauten, wie sie in Griechenland nie entstehen konnten. Hüterin des Kunstsinnes wie der Literatur waren durch die ganze romanische Periode vorzugsweise noch die Kirche, das Mönchtum, die Geistlichkeit; diese sorgten für Baumeister, Pläne und Werkleute. Hand in Hand mit ihnen gehend, bekundeten die christlichen Fürsten noch etwas vom Geiste eines Konstantin, eines Justinian. Das Volkstum war zudem allenthalben erstarkt und setzte seine Ehre in die großen Kirchenbauten. So wurde es also möglich, daß der kräftige germanische Geist (nicht im engsten Sinne aufgefaßt), die christliche Idee, das Streben der gewaltigen Zeit nach Monumentalität in den romanischen Bauwerken sich geradezu verkörpert haben. Nicht so sehr in den wechselnden Formen der im altchristlichen Bauriß nicht vorgesehenen Teile muß man die Einheit des Baues, nicht in der vollendeten Ausführung des einzelnen die Schönheit suchen. Gewiß, eine einheitliche Formgebung

läßt sich in gewissen Grenzen ohne Mühe nachweisen. Wir haben sie im System des Pfeiler- und Gewölbebaues, in der Traveen- und Portal- bezw. Fensterbildung, in der allgemeinen Gestalt der Glieder, von den Kapitälen und Basen der Säulen bis zum Rundbogenfries, sowie der Ornamentik in Figuren und Farben erkannt. Der ästhetische Gesamteindruck wird jedoch viel entschiedener bestimmt durch die Mächtigkeit der Bauten in Material und Konstruktion, insofern aus ihnen die Kraft des Volkscharakters und des christlichen Glaubens hervorscheint. So mußten unter einem nordischen Himmel ernste, willensstarke Völker bauen, die im sichtbaren Gotteshaus ein Sinnbild der Weltkirche und des himmlischen Jerusalems erblickten. Es ist wahr, der gotische Stil als Erbe des romanischen offenbart diesen allgemeinen Charakter annähernd in gleicher Weise, obschon, der Entwicklung des Volkscharakters entsprechend, zumal in Frankreich, der besondern Heimat des gotischen Stils, der Ernst und die Kraft sich zu Kühnheit und Pracht, die Einfachheit und Schwere zu Künstlichkeit und Leichtigkeit umbilden. Sehr verwandt bleiben beide Stile, solange wir sie mit andern, nicht untereinander vergleichen. Was sie selbst unterscheidet, liegt zum größeren Teile in der aus den wesentlichen Grundformen abgeleiteten Konstruktion. Die Gotik zieht die konstruktiven Folgerungen aus dem, was die romanische Baukunst gewonnen bzw. erfunden hatte. Erinnern wir nur an den Vertikalismus, nicht in jener Form, wie schon die altchristliche Architektur das Auge in der Höhenrichtung beschäftigte, sondern in der neuen Form, welche dem Gewölbebau und der gleichsam organischen Verbindung des Gewölbes mit dessen Stützen eigentümlich ist. Selbst der Bündelpfeiler (Bild 74) und der Spitzbogen sind dem romanischen Stil nicht ganz fremd. Aber auf dem Punkte, da eine neue Entwicklung sich verbreitete, verharrt und „erstarrt“ er, wie seine Gegner sagen. Letzteren gegenüber ist freilich vor allem zu bemerken, daß der nächste Schritt vorwärts den Untergang des Rundbogens mit seiner unleugbar vorzüglichen Schönheit zur Folge hatte. Die runde Form ist die der gleichmäßigen Abgeschlossenheit; sie paßt zu einer in sich ruhenden, nicht in der Fortwirkung und Entwicklung begriffenen Kraft und Masse. Sie öffnet sich nur nach innen, umschließend und deckend (Rundbogen, Nische, Rundgewölbe, Kuppel). Das Gegenteil liegt in der aufrecht stehenden Winkelspitze des gotischen Bogens ausgesprochen; sie deutet auf ein lebendiges Fortstreben nach oben und fordert leichte, der Außenwelt geöffnete Mauern.

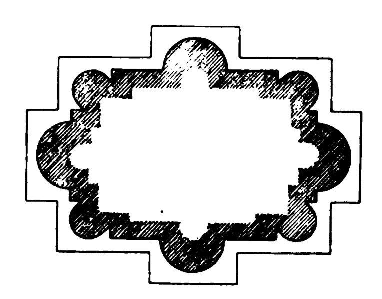


Bild 74. Pfeilergrundriß.
(Münster zu Basel.)

Man kann sagen, daß der Spitzbogen bedeutungsvoller, der Rundbogen aber schöner sei; jener sinnbildet in der Kirche das menschliche Streben zu Gott hinauf, dieser (wie bei der Kuppel unverkennbar) die ruhige Majestät des Göttlichen. Jedenfalls kann man sich nicht wundern, wenn man bei dem Übergang von einem Stile zum andern sich ungern trennte von einer schönen Bauform, welche bis dahin fast ungeteilten Beifall auf dem Gebiete der Kunst gefunden hatte, zu welcher später auch die Renaissance mit Erfolg zurückkehrte.

Dazu kommt, daß der romanische Stil noch den Weg zu erheblichen Fortbildungen offen fand. Man irrt, wenn man den nachromanischen oder spätromanischen Stil als bloße Annäherung an den gotischen oder als Übergangsstil ansieht. Von den Formen dieser Spätzeit beruhen einige auf dem bloßen Verlangen nach Abwechslung; sie beugen der Übersättigung des ästhetischen Sinnes vor. Dahin mag man die polygone Gestalt der Apsis rechnen (obwohl sie doch auch zu dem Kreuzgewölbe in formelle Beziehung treten sollte); den flachen Spitzbogen, dort wo er nicht der Konstruktion dient; den Kleeblattbogen, den Zacken- oder Fächerbogen; das Überquellen des unteren Wulstes an der Säulenbasis, während das Eckblatt verdrängt und die Hohlkehle vertieft wird; das Knospenkapitäl, an welchem die Blumenblätter sich knospen- oder knollenförmig umbiegen; die Konsolen unter den nichts oder wenig tragenden Halbsäulen (statt vollständiger Herabführung bis auf den Boden). Manches andere bedeutet eine konstruktive Entwicklung oder einen wirklichen Fortschritt gegenüber älterer Kahlheit, Schwere und Dunkelheit. Dahin dürfen wir rechnen die Einführung der Rechteckgewölbe im Mittelschiff, womit von selbst die Annahme des Spitzbogens für die Längsgurten und eine Vervollkommnung der Gewölbetechnik sowie die einfachere Einteilung des Kirchenraumes, nämlich gleichmäßig in allen Schiffen, gegeben war; dann überhaupt den flachen Spitzbogen im Gewölbe (Dom von Braunschweig, St Kunibert in Köln); weiter die Entlastung und Erhöhung des Gewölbes und infolge davon Strebepfeiler und Strebebogen wie in der Gotik (Heisterbach, Münster zu Bonn); reichere Gliederung im Innern und Äußern mit gefälliger Ornamentik (Dom zu Limburg, Pfarrkirche zu Gelnhausen); spitzbogige Arkaden (Dome von Basel und Münster); Breite des Mittelschiffs (Dom von Basel und besonders von Mainz); Streben nach größerer Schlankheit, nach Durchbrechung der schweren Mauern; Vergrößerung und schöne Gruppierung der Lichtöffnungen, Rund- und Radfenster (Katharinenräder); weitere Gliederung und reicheren Schmuck des Portals; erhöhte Turmhelme, Giebelchen an diesen und an den Strebebogen; Blendbogen und Triforien; Ringe zur Verbindung frei angelehnter Säulen mit der Mauer (doch auch rein dekorativ um die Säulenmitte). Bis über das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts hinaus dauert bei uns das Schwanken

zwischen dem älteren Stile und dem neuen, in Frankreich beinahe hundert Jahre früher auftretenden Stile, oder richtiger gesagt, es ist das neue einfach eine Fortbildung des romanischen Stils trotz des schon bekannten gotischen, wobei teils die alte Formbildung rein und ziemlich selbständig fortlebt, teils mehr oder weniger äußerlich die Dekoration von Frankreich herüberkommt. Das Beste in der ganzen Entwicklung ist die größere Höhe, Helligkeit und Geräumigkeit des Mittelschiffs und die einheitlichere und kunstreichere Ausgestaltung der Einzelformen. Betreffs der Profanarchitektur des Mittelalters siehe die am Ende von Nr 443 angegebene Literatur.

Viertes Kapitel.

Der gotische Baustil.

390. „Gotisch" ist die neue Bauart von Ausländern genannt worden, in dem Sinne von „germanisch-barbarisch". Die Bezeichnung hätte viel eher dem romanischen Stil gegeben werden können, welcher in wahrerem Sinne eine germanische Bauweise war und wenigstens im Anfang so weit von der klassischen Glätte und Gefälligkeit abwich, daß er dem seit der Renaissance wiedererweckten Sinne für antike Kunst nicht ganz ohne Grund als barbarisch erscheinen mochte. Bei dem Nachfolger des romanischen Stils blieb allerdings für die oberflächliche Beobachtung eines Südländers noch manches übrig, was wenigstens von den klassischen Maßen und der klassischen Einfachheit weit genug abwich, um die verächtliche Bezeichnung zu erklären. Lange zog man später die Benennung „germanisch" oder „christlich-germanisch" vor, was nur insoweit zur Sache stimmt, als der gotische Stil das germanische Erbe des älteren Stils antrat und aus dem Schoße Nordfrankreichs hervorblühte, das einst eine vorwiegend germanische Bevölkerung hatte und noch im 12. Jahrhundert einige Züge des alten germanischen Charakters aufweisen mochte. Im Grunde aber ging man von der unrichtigen Voraussetzung aus, als sei dieser Stil *deutschen* Ursprungs und als trage er *mehr als der romanische* ein deutsches Gepräge. Nannte man ihn den „Spitzbogenstil", so überschätzte man vielleicht die Bedeutung des Spitzbogens; immerhin ist aber die durchgreifende Anwendung des Spitzbogens mit ihren naturgemäßen Folgen eine gleich gute Bezeichnung wie Rundbogenstil (ebenso erklärt) für die romanische Bauart. Außer andern Namen sei noch das französische style ogival erwähnt, das Buchner in seinem „Leitfaden für die Kunstgeschichte" als „Augivalstil" auch für Deutschland in Vorschlag brachte. Das französische ogive, alt augive, mittelalterlich-lateinisch augiva, bedeutet die Kreuzrippe am gotischen Gewölbe, dann (eigentlich mit der Vorsetzung arc en) den Spitzbogen. Die

Ableitung vom lateinischen augere führt auf die tiefere Bedeutung des Wortes als „Rippe zur Verstärkung des Gratgewölbes". Nichts kann für den gotischen Stil bezeichnender sein, als wenn man ihn in diesem Sinne „Augivalstil" nennt.

391. Erst die Durchkreuzung zweier Tonnengewölbe, welche durch vier Bogen auf Pfeilern aufliegen, nimmt den Mauern zwischen den Pfeilern die Last ab; die Pfeiler selbst aber können verstärkt und durch Streben gestützt werden. Um nun den Druck und Schub des Kreuzgewölbes völlig in die Gewalt zu bekommen, muß man ihn ganz in der Richtung der Grate direkt auf die Stützen ableiten. Ist das erreicht, so hängt auch die Festigkeit der Gewölbekappen lediglich von der Festigkeit ihrer Verbindung in den Gratlinien ab.

Eine scharfe Diagonale war für die Römer, welche Gußgewölbe mit vorzüglichem Mörtel herstellten, ein leichtes, aber „in der mittelalterlichen Baukunst, unter ganz veränderten Verhältnissen, mußte man darauf bedacht sein, durch Hilfsmittel besonderer Art die bei der Konstruktion der Kreuzgewölbe sich ergebenden Schwierigkeiten zu beseitigen; man brauchte aber nur besondere Rippen von Haustein oder Backstein herzustellen, gegen welche die Gewölbekappen sich anlehnten, so war das Problem gelöst." [1] Die größte Leistung des Mittelalters in der Kunst, zu wölben, liegt eben in der Erfindung des Kreuzgewölbes mit tragenden Rippen. Auch das römische Kreuzgewölbe hatte versteckte Grate; diese trugen aber keineswegs allein das Gewölbe, es war vielmehr mit ihnen zu einer Masse verbunden. Diese selbst wurde in ihrer ganzen Leibung (inneren Fläche) mit Stuck überzogen; die Rippen schienen nicht die Bedeutung zu haben, um sich als architektonische Glieder besonders geltend zu machen. Da aber die Diagonalbogen elliptische Flachbogen waren, so vertrauten die gotischen Architekten bei ihrem schlechteren Material der Festigkeit der Gewölbe nicht und machten aus den versteckten Graten hervortretende und verstärkte Stützen für die Gewölbekappen. Das Gewölbe wird nicht mehr als ein Ganzes betrachtet, das in sich fest zusammenhält, sondern wird in ebensoviele besondere Wölbungen aufgelöst, als Kappen vorhanden sind. Die Kappen werden dann so ausgemauert, daß ihr ganzer Druck und Schub sich in den Rippen vereinigt, diese also zu einem Gerüst oder Gerippe, ohne welches das Gewölbe sich in keiner Weise mehr halten kann, anderseits aber auch die Kappen zu einer indifferenten Füllung werden, die z. B. im Kölner Dom aus leichtem Tuffstein in außerordentlicher Dünnheit konstruiert ist.

392. Die romanischen Kreuzgewölbe, auch wenn sie bereits gerippt sind, zeigen nicht die gleiche Struktur. Die hervortretenden Rippen haben

---

[1] Redtenbacher, Leitfaden zum Studium der mittelalterlichen Baukunst 54.

hier ihren Grund teilweise in dem verständigen Prinzip, daß die wirkliche Zusammensetzung des Gewölbes für das Auge hervortreten müsse, teilweise in dem Bestreben, auf diese Weise die Eintönigkeit der Flächen zu brechen. Aber dünne und bloß untergelegte Digonalbogen ändern an der Festigkeit des Gewölbes nichts, und wenn sie auch eingefügt werden, so sind es vielleicht Hilfsstützen, aber noch keine eigentlichen Träger der Gewölbemasse. Sie werden es erst mit dem Aufkommen eines neuen Baustils, welcher bestimmt war, den romanischen allmählich zu verdrängen; die Zurückführung des Kreuzgewölbes auf ein konstruktives Gerüst von Kreuzrippen mit leichten Füllungen kann daher als wesentliches Element dieses Stils, als ein Element von weittragendster Bedeutung angesehen werden. Daß noch die letzte Zeit vor dem Aufkommen des gotischen Stils kaum mehr als eine Ahnung von tragenden Kreuzrippen hatte, bezeugt für Frankreich Viollet-le-Duc; er findet dieselben zuerst im Chor der Abteikirche von St Denis um 1140[1]. Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt Hübsch[2], indem er über die Kreuzrippen des „nachromanischen" Stils sagt: „Um den vielen (vor die Pfeiler gelegten) Dünnsäulen einen Schein von konstruktiver Existenz zu geben, setzen sich aus ihren Kapitälen, außer den früheren Quergurten, noch diagonale Rippen fort, die aber nichts weniger tun als die früher bloß gemauerten Grate des Kreuzgewölbes verstärken, sondern vielmehr von letzterem, in das sie etwas eingelassen sind, gehalten werden, damit sie wegen ihrer unzureichenden Stärke sich nicht ausbauchen. . . . Eine genauere technische Untersuchung zeigt, daß das rippenreichere Kreuzgewölbe keineswegs mit einer geringeren Masse oder fester hergestellt wird."

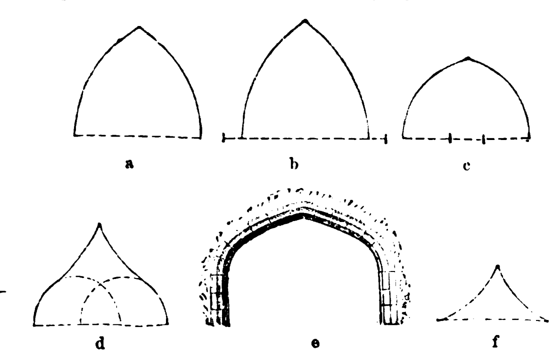


Bild 75. Gotische Bogenformen.
a gleichseitiger, b hoher, c niedriger Bogen, d Eselsrücken, e Tudorbogen, f spätgotischer Bogen.

393. Die Verbesserung des Kreuzgewölbes wurde weiterhin durch die Einführung des Spitzbogens entschieden gefördert (Bild 75). Das Kreuzgewölbe in seiner ursprünglichen Gestalt bietet der Technik dadurch Schwierigkeiten, daß die Diagonalrippen nicht nach dem Kreisbogen, sondern

[1] Dictionnaire u. d. W. Voûte.

[2] In s. Werke: Die Architektur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Skulptur.

flacher gekrümmt sind. Stellte man aber hier den Kreisbogen her, so lag der Schlußstein (oberster Wölbstein) höher als die Scheitel der Quer- und Schildbogen (der das Gewölbejoch abschließenden Bogen), was wieder Unzukömmlichkeiten hatte. Wollte man zur Entfernung derselben diese Bogen auf gleiche Höhe bringen, so wurden sie entweder selbst elliptisch, oder es mußten die Kämpfer, auf denen die Bogen aufstanden, verschiedene Höhe bekommen. Bei der Konstruktion eines Kreuzgewölbes auf rechteckiger Grundlage mehrten sich die Schwierigkeiten; denn nun hatte man drei Spannweiten: die der Diagonale und die der verschiedenen Quer- und Schildbogen. Mit einem Schlage befreite man sich schon im Übergang vom romanischen zum gotischen Stile von den Schwierigkeiten, indem man den Spitzbogen zu Hilfe nahm, zunächst statt eines oder zweier, dann statt aller dieser Bogen; Spitzbogen lassen sich bei gleicher Kämpferhöhe ohne Mühe auf gleiche Höhe miteinander bringen und über einer beliebigen Grundfläche errichten. Das war aber eine Neuerung, welche dem ganzen Stile ein neues Ansehen gab; daher die langsame Aufnahme derselben. „Die Verwendung des Spitzbogens beim Kreuzgewölbe, der wir schon über hundert Jahre früher in Vezelay und St Denis begegneten, fand in Deutschland nur sehr langsamen Beifall, ja man wehrte sich gegen dieselbe; Heisterbach bezeichnet geradezu eine Revolution gegen die Gotik; man wollte das Problem der Gotik ohne dessen spezifische Hilfsmittel lösen“ (Redtenbacher). Im Grunde hatte auch die Überwölbung eines Rechteckes nur so lange Schwierigkeit, als man an der zylindrischen Auswölbung festhielt. Mit tragenden Rippen wäre man ausgekommen. Tatsächlich nahm man aber noch den bequemen Spitzbogen hinzu.

394. In St Denis also, dessen Abteikirche vom Abte Suger gebaut wurde (Vorhallen und Fassade 1135—1140, Chor 1140—1144), tritt der neue Stil in den zwei genannten Elementen zuerst auf; so nach Viollet-le-Duc, Gonse (L'art gothique) und andern. Kaum war der Chor von St Denis fertig, so verbreitete sich das dort angewendete System nach allen Seiten. Wenn Spuren desselben, wie behauptet wird, auch anderswo aufgewiesen worden sind, so kann doch jedenfalls nicht bezweifelt werden, daß das damalige Domaine royal, nämlich die Isle de France mit einem engen Umkreis (Chartres, Sens usw.), die Heimat des Stils ist, der jetzt in allen Ländern den Namen des gotischen trägt.

Wollen wir mit einem knappen Stichwort das Kennzeichnende dieses Stils im Vergleich zum romanischen andeuten, dürfen wir etwa sagen, es sei der Stil des durch Spitzgewölbe und Gliederung entlasteten Pfeilerbaues. Die „Gliederung“ können wir zu allernächst als die Auflösung des Gewölbes in ein konstruktives Gerüst von Bogen und Rippen auffassen. Es ist aber, als ob gerade dies den gotischen

Meistern als der schönste Triumph über die Schwere der Materie erschienen wäre: so eifrig sind sie bemüht, dieselbe Gliederung nun auf die Kirchenwände, die Stützen und das ganze Außenwerk auszudehnen. Desgleichen wird der Spitzbogen und das Spitzgewölbe mit strengster Folgerichtigkeit in allen Teilen des Baues durchgeführt. Die dem romanischen Stil anhaftenden Mängel fand man dadurch endgültig beseitigt und schrak nicht vor den Folgerungen zurück, die sich ergaben, wenn man in der neuen Richtung unbekümmert weiter und immer weiter ging.

395. Eine große Schönheit liegt jedenfalls in der freiesten Gliederung und Beherrschung des Steins, in der dadurch ermöglichten Leichtigkeit und Helligkeit des Werkes, in dem kaum übersehbaren Reichtum der Formen. Desgleichen strebt der Spitzbogen im Gegensatz zum Rundbogen kühner empor, offenbart das siegreiche Aufblühen des Organischen aus dem Anorganischen, und darum führt der Spitzbogenstil folgerichtig zu einem edlen Vertikalismus, der die großen Bauteile mächtig, aber nach Art eines lebendigen, reich gegliederten Organismus emportreibt. Die Freiheit in der Konstruktion des Kreuzgewölbes stellt die Anordnung des Raumes in das Belieben des Baumeisters. Die Monumentalität des romanischen Stils geht keineswegs verloren, da zusammen mit der reifen Erfahrung, welche das Erbe aus der vorausgehenden Periode war, die neu hinzugekommenen Mittel ganz wunderbare Leistungen ermöglichten, welche die Schwerfälligkeit der (älteren) romanischen Bauwerke nicht mehr teilen. Soviel zu der allgemeinen Charakteristik des neuen Stils und zur Erklärung der Definition, wenn sie eine solche heißen darf, die zu geben versucht wurde.

„Das Wesen der gotischen Konstruktion liegt nicht in der Anwendung des Spitzbogens, der auch bei romanischen Bauten vielfach vorkommt, sondern in der Verbindung des Spitzbogens und des Rippengewölbes mit einem ausgebildeten Strebesystem, das darauf hinausläuft, die ganze Decke des Bauwerkes nur auf Pfeilern aufzurichten und die Umfassungswände von der Funktion des Tragens und Stützens dadurch zu entbinden, daß der Seitenschub der Wölbung des Mittelschiffs mittels der über die Seitenschiffe weg gespannten Strebebogen von Strebepfeilern abgefangen wird. Durch die Gewölbegurten, Strebepfeiler, Strebebogen und die Pfeiler, welche im Innern die Gewölbe stützen, ist ein festes Gerippe des ganzen Baues gegeben. Nicht die Mauern, sondern die genannten Glieder tragen und halten den Bau. Es werden die konstruktiven Teile von den bloß raumabschließenden schärfer getrennt, die Wände zwischen den Pfeilern, die Kappen zwischen den Gewölbegurten als Füllwerk behandelt. Die gotische Architektur verwandelt den Massenbau in einen Gliederbau und drückt dies auch in der kühnen Durchbrechung der Wände, in der Anordnung weiter Fenster und selbst in der Wahl des Ornamentes aus, welches überall feste, zusammenhängende Ränder und dazwischen leichte durchbrochene Zierarten zeigt.“ [1] Der Spitzbogen selbst findet sich als charakteristisches Merkmal schon in der maurischen Baukunst des 9. Jahrhunderts, rein oder als Hufeisen- und Kielbogen.

---

[1] Springer-Neuwirth, Kunstgeschichte II. Bd.

396. Der romanische Stil trat in Deutschland und Frankreich ziemlich zu derselben Zeit auf, gehörte jedenfalls beiden Ländern mit gleichem Recht zu eigen. Dagegen ist der gotische Stil aus dem Herzen Frankreichs, aus dem Domaine royal, aus der nächsten Umgebung von Paris hervorgegangen. Das ist freilich derjenige Landesteil, in welchem das germanische Element noch am meisten vorherrschte; doch würde es weder zur Geschichte noch zu dem Charakter der Gotik passen, wenn man ihr die Bezeichnung „germanischer Stil" beilegen wollte. Was sie mit dem Romanischen als einer von der altchristlichen verschiedenen Bauart gemein hat, wird allerdings mit Recht als germanisch angesehen, und auch das einfache Grundprinzip der Gotik hat sich, wenngleich auf französischem Boden, so doch folgerichtig aus den Mängeln des romanischen Stils entwickelt. Nichtsdestoweniger ist die Entdeckung jenes Prinzips ein Verdienst der Franzosen, und trägt die Entfaltung desselben entschieden französisches Gepräge, so wahr es ist, daß die Deutschen den neuen Stil mit Begeisterung erfaßt, mit bewundernswertem Geschick geübt und auch in andere Länder, namentlich nach Italien, verbreitet haben.

397. In Frankreich läßt sich nach der Entdeckung des gotischen Prinzips noch eine Periode der Unfertigkeit bezüglich der Konsequenzen des gegliederten Spitzgewölbes als style primaire, etwa bis zum Ende des 12. Jahrhunderts, unterscheiden. Die Gotik ist da, kann aber die Eigenart der früheren Periode noch nicht völlig abstreifen. Die Schöpfung des Abtes Suger selber (1135—1144) wurde im nächstfolgenden Jahrhundert umgebaut; es blieben nur die Fassade und der Chor mit Umgang, sieben Kapellen und Krypta stehen. In dem eigenartigen Chorabschluß kehrt das echt französische Motiv wieder, von dem wir schon hörten, daß es noch in der romanischen Zeit von Clermont nach Hildesheim übertragen wurde (oben Nr 385). Der Rundbogen über dem mittleren Portal und das Fenster darüber scheint nur eine etwas freie Nachahmung von St Etienne in Caen zu sein; die Krypta ist noch fast durchaus romanisch. Dagegen war es ein Fortschritt, daß die Kapellen sich unmittelbar aneinander schlossen, wodurch das Chorhaupt sich einheitlicher gestaltete, besonders aber, daß Kreuzgewölbe im Spitzbogen mit leichten Kappen und tragenden Rippen und Strebepfeilern zur Anwendung kamen.

398. Alle diese Elemente hat Suger (der doch nicht selbst Baumeister war) in den ihm bekannten Bauten vorgefunden und geschickt vereinigt. Eine Art spätromanischen, schwankenden Stils ging also der Gotik vorauf. Die *Turmfassade*, das *Kreuzgewölbe* und die *Schlankheit* und *Regelmäßigkeit* des Aufbaues waren Vorzüge der normannischen Bauweise; aus dem Süden kam hinzu der *Spitzbogen*, die *Choranlage*, das reiche *vegetabilische* und das an die *Antike* erinnernde Ornament.

Im Innern waren alle Arkaden und Fenster mit dem Spitzbogen überspannt, das Gewölbe war nach dem Vorbild von Vezelay konstruiert.

Daß man in der Isle de France dem Kreuzgewölbe auch für das Mittelschiff endgültig den Vorzug gab, hatte schon darin seinen Grund, daß die Tonnengewölbe des Südens sich bezüglich der Fensteranlage nicht bewährten und die quer gelegten Tonnen, die man zur Gewinnung größerer Fenster versucht hatte, ästhetisch nicht befriedigen konnten. Strebepfeiler ergaben sich durch die in der Normandie bereits angebahnte Verstärkung der Lisenen. Sie waren bei dem neuen Stil die Konsequenz davon, daß der Druck des Gewölbes ganz in der Richtung der Gewölbegurten auf die Pfeiler des Mittelschiffs, auf die Gewölbe der Abseiten und so auf einzelne Punkte der Außenmauer übertragen wurde; diese brauchten also nur verstärkt zu werden, um dem Gebäude größere Sicherheit zu geben. Doch waren die halben Tonnengewölbe der Seitenschiffe noch nicht entbehrlich.

Wir erinnern uns, daß besonders im Süden Seitenemporen mit gegen die Scheidemauer gestemmten halben Gewölben darüber im Gebrauch waren (oben Nr 385). Aber erreichte der Angriffspunkt dieses Widerlagers wirklich die Höhe der Scheidemauer, so fielen die Fenster weg; im Süden verzichtete man wirklich darauf und erreichte durch flache Bedachung der Abseiten, daß die Widerlager auf die richtige Höhe kamen. Seitdem aber praktisch klar geworden war, daß man überhaupt keine fortlaufenden Widerlager nötig habe, wurden aus den halben Tonnengewölben die Strebe- oder Schwebebogen, die fliegenden Streben, unter denen für das Pultdach der Seitenschiffe und die Fenster noch Raum blieb. Man hatte gleichsam nur schmale Stücke des früheren Widerlagers stehen zu lassen, wobei allerdings auch eine genauere Berechnung der Stärke der Schwebebogen und der Stelle, an der sie am wirksamsten waren, notwendig wurde. Indes ergaben sich nun allerhand neue Aufgaben, z. B. wie die Kreuzschiffe zu stützen seien, was mit den zur Stütze des Mittelschiffs nicht mehr nötigen Emporen geschehen, wie hoch man die Oberfenster anlegen sollte, und mit diesen konstruktiven Aufgaben hatte man in der frühgotischen Zeit vollauf zu tun, so daß dem Ornamente geringe Sorge zugewandt wurde. Diese ganze Entwicklung hat Viollet-le-Duc in den Artikeln Contrefort, Arc-boutant und Triforium eingehend dargelegt; ihm folgt Schnaase im V. Bande.

399. Ein Schwanken der Formen dauert im nördlichen Frankreich einige Zeit fort: Abwechslung von Pfeilern und Säulen, Rückkehr zu massiven Rundpfeilern mit Eckblättern; die Bogen sind teils rund teils spitz (wohl auch mit verständiger Berechnung); es finden sich noch quadratische, sechsteilige Gewölbefelder, Rundstäbe als Rippen, breite Bänder als Quergurten, die Gewölbedienste noch nicht in die Pfeilermasse aufgenommen, horizontale Gesimse, runder Abschluß der Chorkapellen (wie in St Denis),

Strebepfeiler ohne Fialen, altklassische Erinnerungen, z. B. kannelierte Säulen, die sogar als Strebepfeiler dienen können. Gotisches Gepräge tragen hingegen das entschiedene Emporstreben des Baues, die Entlastung der Wände durch Fenster und noch über den Emporen angebrachte Laufgänge durch die Mauer, die wir im engeren Sinne Triforien nennen, das sich weiter ausbildende Strebesystem. In diese frühgotische Zeit fallen die Kathedrale von Noyon (seit 1131; abgeschlossen Anfang des 13. Jahrhunderts), die von Laon, Sens, Senlis und außer andern Kirchen die Kathedrale Notre-Dame zu Paris. In letzterer stellte das Strebesystem des fünfschiffigen Baues an den Architekten eine interessante Aufgabe. Von den äußeren Pfeilern führte er je einen Strebebogen über die ganz niederen Außenschiffe hinweg gegen die Galerien der inneren Seitenschiffe, stützte dann die Wand des Mittelschiffs durch einen zwischen den Seitenschiffen errichteten Strebepfeiler mit einem Strebebogen; dieser Pfeiler war selbst wieder durch einen andern Bogen mit dem äußeren Strebepfeiler verbunden. Die Höhe der Kirche (35 m unter dem Gewölbe) betrug fast das Dreifache der Mittelschiffsbreite (beinahe das Verhältnis des Kölner Domes), und doch war und ist die Beleuchtung, obwohl die Rundpfeiler mehr Licht aus den Seitenschiffen durchlassen, noch schwach genug, weil die Fenster des Seitenschiffs durch die dreiteilige Öffnung der Empore nach innen nur sehr gedämpftes Licht in den Mittelraum einführen und dies mit dem Licht der oberen Fenster nicht ausreicht. Mustergültig ist die Fassade; sie kehrt dekorativ gesteigert in Reims wieder, und da diese Kirche als Muster der ausgebildeten Gotik (des style rayonnant) dienen mag, so wollen wir bei ihr ein wenig verweilen[1].

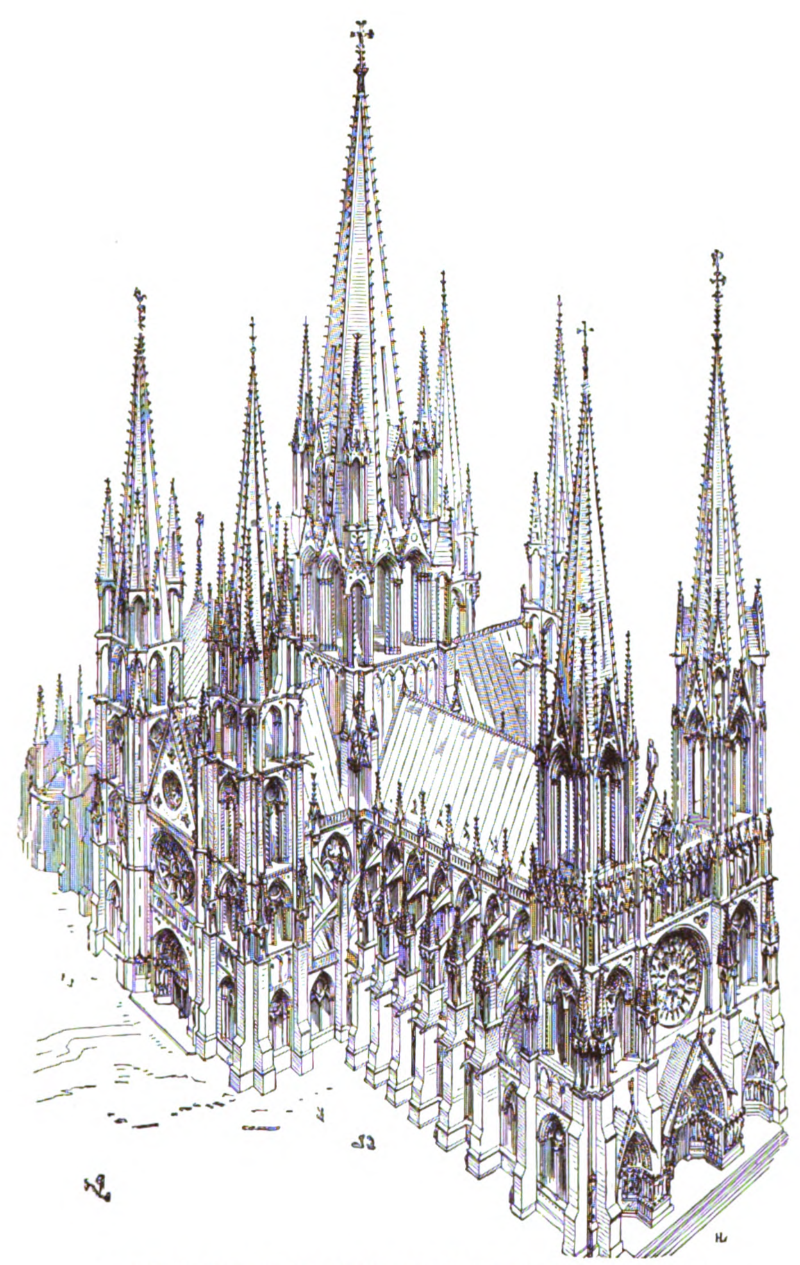
400. Es wurde an diesem prächtigsten und fertigsten Werke der Zeit und des Landes seit 1212 gebaut, die Fassade erst 1427 stilgerecht vollendet. Wie der Bau vor dem Brande von 1481 nach der Rekonstruktion der Kenner war oder werden sollte, davon gibt Tafel 15 eine Anschauung. Zwei Türme stehen an der Fassade, ein größerer auf der Vierung, sodann noch je zwei an den Giebelseiten des Querschiffs, so daß diese der Vorderseite möglichst gleich gestaltet sind. Das ist ein ganz neuer, gewaltiger Gedanke, insofern als den Seitenportalen eine hervorragende Bedeutung gegeben wurde, aber ein echt romanisch-monumentaler Gedanke rücksichtlich der großen Zahl der Türme überhaupt, übrigens ein auf die Dauer kaum ausführbarer Gedanke wegen der auf das Äußere zu verwendenden ungeheuren Kosten. Bei der Kathedrale von Laon war die Anlage bereits dieselbe; aber wie dort nur vier Türme ohne Spitze übrig sind, so wurden die West-

[1] Vgl. Gonse, L'art gothique; Cloquet, Les grandes Cathédrales; Viollet-le-Duc u. d. W. Cathédrale, und Schnaase.

türme zu Reims nie vollendet, die vier an den Transepten, gleich anfangs aus Holz und Blei gebaut, nach dem Brande nicht wieder hergestellt. Wo ähnliche sonst noch vorkommen, sind sie meist niedrig gehalten, und gewöhnlich verzichtete man in der Folge auf diese übergroße Pracht des Äußeren und den vielleicht zu festungsartigen Ausdruck einer überwallend kräftigen Zeit.

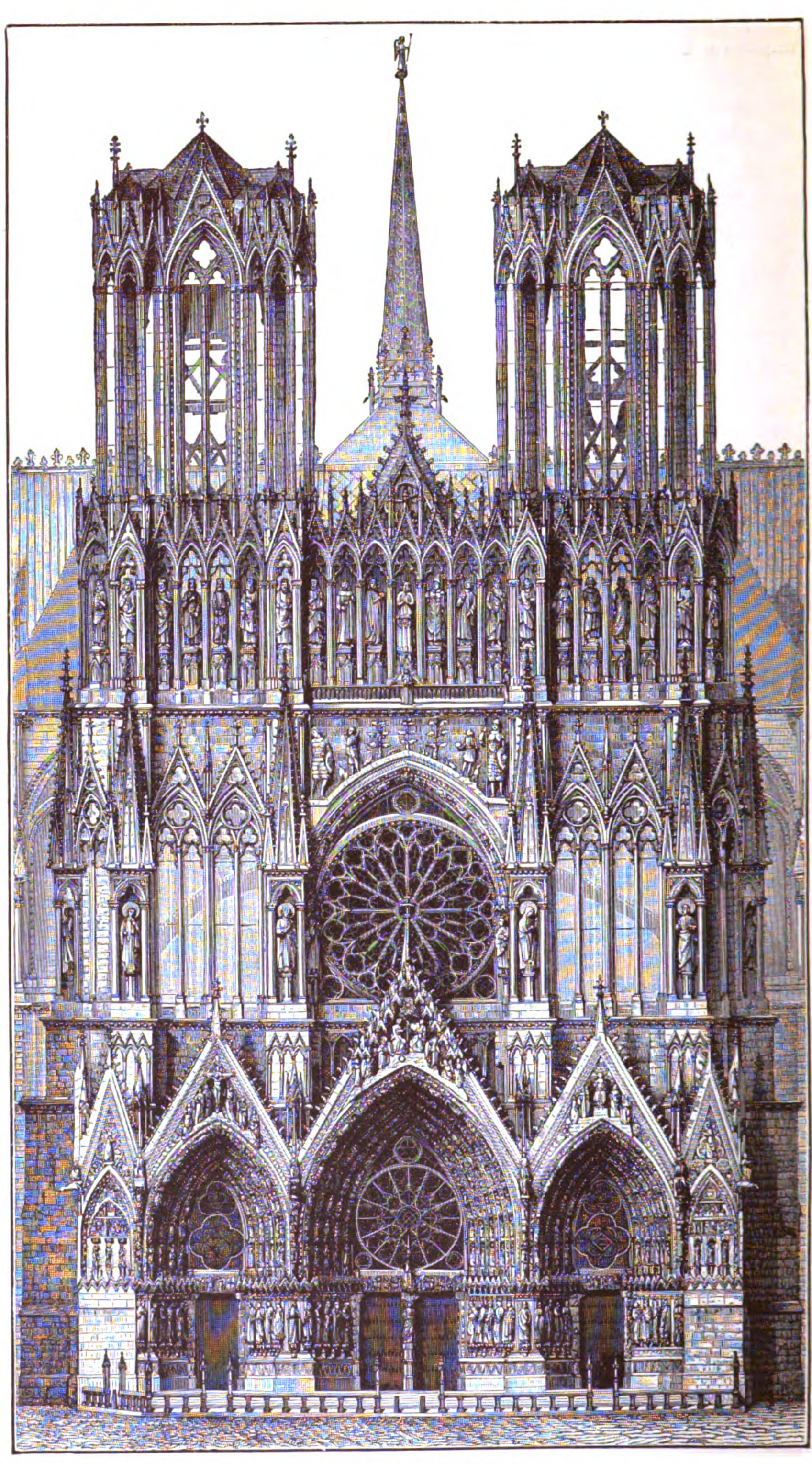
401. Auch rücksichtlich der Größe kam man bald auf einen Punkt, wo die Natur selbst eine Grenze zu setzen schien. In früherer Zeit war es eine bemerkenswerte Ausnahme, daß die Kirche von Cluny 36 m Gewölbehöhe hatte, erst Notre-Dame von Paris erreicht dieses Maß beinahe wieder. Reims hat schon 38 m, Amiens 43 m, Beauvais 48 m; da aber in letzterer Kirche das Gewölbe bald einstürzte, so versuchte man etwas ähnliches nicht mehr. Die Breite hatte gleichfalls zugenommen — das Mittelschiff zu Reims und Amiens betrug je 12 m —, allein die Höhe war stärker gewachsen, über das Dreifache der Mittelschiffsbreite. Der Vertikalismus spricht sich daher noch entschiedener als die Raumgröße aus, obschon beide in der französischen Gotik sich stärker als im romanischen Stile geltend machen. Man steigerte die Höhe in Reims gegenüber Paris, obschon die Emporen von nun an wegfielen; man konnte es getrost wagen, weil das Strebesystem ausgebildet war (Tafel 15 a). Die Strebepfeiler sind in dem unteren Teil sogar unverhältnismäßig massiv. Möglich, daß der Architekt den ganzen Oberbau noch viel mächtiger geplant hatte; aber die Gotik offenbart überhaupt die einseitige Neigung, den Eindruck des Äußeren ins Gewaltige zu steigern. Die Verjüngung der oberen Teile, die Leichtigkeit derselben und die Zierlichkeit der doppelten Strebebogen legen Zeugnis ab von der Tendenz der Gotik, alle Teile nach oben zuzuspitzen; darin haben (obwohl selbst nicht ohne konstruktive Bedeutung) auch die Fialen, die unten senkrecht, oben pyramidalisch aufsteigenden Spitztürmchen, ihren Ursprung.

402. Herrlich macht sich die Zuspitzung der Türme und ihre Verbindung mit der Fassade. Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts sind sie nach Viollet-le-Duc vollständig in die Fassade hineingearbeitet, so daß sie sich als Türme erst oberhalb der Kirchenmauern deutlich kennzeichnen. Die zwei Fassadentürme sind nunmehr einfache Fortsetzungen der Nebenschiffe; die Portale, welche vortretend die Zwischenräume der Strebepfeiler ausfüllen, führen gerade in die drei Schiffe hinein. So in Notre-Dame von Paris, von Laon und Reims. Störend ist in der jetzigen Portalanlage zu Reims (Tafel 15 b), daß die Wandungen der Eingänge die mittleren Strebepfeiler unten ganz verdecken; das ist in Paris, Laon usw. nicht der Fall (vgl. auch Tafel 15 a). Überhaupt drängen sich die Einzelgliederungen zu hart aneinander, so daß kein Fleckchen frei bleibt, wo das Auge ruhen könnte, und der Eindruck der Gliederungen durch diese Fülle selbst beeinträchtigt wird. Die Türme verjüngen sich in dieser Zeit in kleinen Absätzen, gehen im Grund-



a. Rekonstruktion des Zustandes vor dem Brande von 1481. (Nach Gosset.)

Die Kathedrale zu Reims. S. 297.



b. Heutiger Zustand. Fassade.

riß des zweiten Stockwerkes aus dem Viereck ins Achteck über und bereiten so die achteckige Helmpyramide vor.

403. Horizontalgesimse ziehen sich über die breite Fassade hin und dienen dem vertikalen Streben gleichsam als Gegengewicht. In der zweiten Abteilung kennzeichnet die französische Gotik durch ein Rundfenster die Mitte der Fassade; oberhalb zieht sich eine offene Galerie hin. Die Abteilungen in der vertikalen Richtung entsprechen denen des Körpers der Kirche. Man kann sagen, daß damit der Turm- und Fassadenbau wesentlich vollendet ist; im einzelnen bleibt allerdings noch eine ziemliche Freiheit übrig, wie die Verschiedenheit der gotischen Kirchen, auch der eigentlichen Prachtbauten, in demselben Lande und in verschiedenen Ländern erkennen läßt. Die Gotik gestaltet, im Vergleich mit der vorausgehenden Periode, die Westfront wie die übrigen Teile folgerichtiger, einheitlicher und gegliederter, vor allem sucht sie durch Verjüngung und Zuspitzung, durch Reichtum und Fülle zu wirken.

404. Um auf Reims zurückzukommen, so sagt Viollet-le-Duc, der kein einseitiger Bewunderer ist:

„Immerhin ist die Westfassade der Kathedrale von Reims eine der glänzendsten Schöpfungen des 13. Jahrhunderts und hat im übrigen den Vorzug, gewissermaßen einzig dazustehen. Notre-Dame von Paris hat noch eine Fassade der Übergangszeit; Laon desgleichen; beide sind nicht als rein gotisch anzusehen. In Amiens ist die Stirnseite entstellt und unvollendet; die Arbeiten verschiedener Epochen finden sich hier übereinander. Chartres bietet nur eine Vereinigung von Bruchstücken. Bourges und Rouen weisen eine Stilmischung von drei oder vier Jahrhunderten auf. Die Fassaden von Bayeux, Coutances, Soissons, Noyon, Sens, Séez sind unfertig, unglücklich umgestaltet oder zeigen uns nur eine Anhäufung von ziellos aneinander gefügten Konstruktionen. Dagegen hat die Hauptfassade von Notre-Dame zu Reims für uns den Vorzug, eine freie, ausgesprochene Schöpfung im gotischen Stil darzustellen, und verdient unter diesem Gesichtspunkte alle Aufmerksamkeit der Architekten. Die plastische Ausschmückung ist vollendet, was für sich allein eine bedeutsame Tatsache ist."

Sehen wir das einzelne. Die kräftig aus der Mauerfläche vorspringenden Portale tragen Spitzgiebel (Wimperge), an denen blumenartige Ansätze (Krabben) emporsteigen und auf der in das Fenster aufragenden Spitze eine Kreuzblume bilden. Das ausgeschrägte Portal ist in den Hohlkehlen zwischen Rundstäben mit Statuen ausgesetzt, und zwar auch, was gewiß weniger angemessen ist, in den Spitzbogen. Der Eindruck ist mehr malerisch als eigentlich bildnerisch, d. h. die Einzelfigur wirkt nicht selbständig für sich und kann ihrer Stellung nach vielfach schon gar nicht auf Selbständigkeit Anspruch machen. Allein obwohl in unscheinbarem Sandstein ausgeführt, lohnen die Bilder der Heiligen die genauere Betrachtung durch den überraschenden, wenn auch nicht wechselreichen Ausdruck der Frömmig-

keit und Demut. Da aber auch weltliche Gestalten, ja Teufelsfratzen und phantastische Tierbilder in den etwa 2500 Figuren in Reims vorkommen, so fehlt es keineswegs an realistischem und gelegentlich derbem Ausdruck. Jedenfalls bekundet sich im ganzen, Haltung, Gewandung und Lebensfrische zusammengenommen, eine durch Stilgefühl, Reichtum und objektive Gestaltung ausgezeichnete Kunst. Im großen ist das Verständnis der Zyklen nicht schwer; es bleiben indes doch mancherlei Dunkelheiten. Bedeutend ist für die Würdigung dieser Zierkunst des Mittelalters, zumal in der gotischen Periode, das Werk von Emile Mâle: L'art religieux du XIIIe siècle en France.

405. Auf dem Teilungspfeiler der Türöffnung des Hauptportals erblickt man das Bild der Gottesmutter, welcher der Dom geweiht ist, in dem Bogenfeld in kleinem Maßstab das Leben Mariä, im Giebel die Krönung im Himmel. Eine große Zahl von biblischen und andern Heiligen füllt die Portalleibungen. Das Hauptportal für sich allein zählt an 600 Figuren (Cloquet). Die Nebenportale sind vorwiegend dem Erlöser gewidmet; links im Giebel erkennt man auf unserem Bilde noch die Darstellung der Kreuzigung und dementsprechend rechts das Bild des glorreich thronenden Christus. Im zweiten Geschoß erinnert die Rose, wie auch bei den andern französischen der Gottesmutter geweihten Kathedralen, an den ihr so gern gegebenen Titel rosa mystica, weil aus ihr auf geheimnisvolle Weise die Blume an Jesses Stamm erblühte; daher finden sich in unserem Falle auch über der Rose die Geschichte Davids und zur Seite die Bilder Davids und Salomons.

406. Rechts und links von der Rose sind lichte Hallen, durch die man die Strebebogen des Langhauses sieht. Hier begegnet uns die gotische Fensterbildung mit Ziergiebel, Mittelpfosten und Maßwerk. Letztere Bezeichnung wird dem vielgliedrigen Stabwerk gegeben, Drei- oder Vierpässen mit runden oder spitzen Bogen, welche in spitzen Nasen zusammenstoßen. Portal und Fenster stimmen wie im romanischen Stil ziemlich überein; die Gotik hat die überlieferte Form nur nach eigenen Grundsätzen modifiziert. Ganz zur Seite kehrt dieselbe Form als Blendfenster wieder. Die Durchbrechung der Türme, die sich im obersten Teile des Achtecks wiederholt, zeigt, daß auch hier das Bestreben herrschte, sie nur als ein festes Gerüst von Strebepfeilern mit leichter Füllung zu behandeln.

Die Streben selbst sind in beiden Geschossen reich verziert, unten mit Bildfeldern, dann auf dem Gesims mit Blindfenstern, endlich mit Bildgezelten (Tabernakeln) und Spitztürmchen. Das dritte der in schönstem Verhältnis abgestuften Geschosse besteht ganz aus einer Bilderreihe in Fensterumrahmung. Es ist schade, daß die Ansatzlinie des selbständig aufsteigenden Turmteils völlig versteckt ist; auch würde eine kleine Erhöhung

des mittlern Teils der Galerie (wie man sie in Laon findet) die beste Wirkung tun. Was die Bilder dieser langen Galerie anlangt, so sieht man in ihnen mit Recht die Könige von Juda als Vorfahren Mariä. Eine solche Galerie ziert auch die Stirnseite der Kathedralen von Paris und von Amiens.

407. Den Schmuck mit Maßwerk, Ziergiebeln, Tabernakeln und Fialen sehen wir ziemlich ausgebildet. Schon im romanischen Stil setzte man über zwei gekoppelte Fenster gern ein drittes, rundes, um die Lücke unter dem Schildbogen auszufüllen und der Kirche mehr Licht zuzuführen. Sobald nun im Gotischen die Gewölbejoche als Rechtecke verhältnismäßig schmäler wurden, rückten die jetzt spitzbogig geschlossenen Fenster aneinander und bildeten, von einem gemeinsamen Spitzbogen eingerahmt, ein Doppelfenster. So sehen wir an der Fassade von Reims beiderseits zwei Doppelfenster nebeneinander, jedes durch einen „Pfosten“ in der Mitte geteilt. Die romanische Kleeblattform dient zunächst, um das Rundfenster zwischen den großen Bogenschenkeln zu gliedern; das Spitzbogenfeld eines jeden kleinen Fensters erhält nun aber eine ähnliche Gliederung durch einen Dreipaß, unter welchem das Fenster selbst einen neuen Abschluß durch ein spitzbogiges Dreiblatt erhält. Die Mittelstütze ist nach Art der Säulen mit Basis und Kapitäl versehen. Zwei solcher Doppelfenster, wie sie einen jeden der Türme durchbrechen, hätten nun auf dieselbe Art durch einen höheren Spitzbogen verbunden werden können; es wäre dann ein großes Fenster mit drei „Pfosten“, einem mittlern „alten“ und zwei „jungen“ entstanden. Solche vierteilige Fenster sind in der Tat bald aufgekommen. Es können natürlich auch alle Kleeblätter spitz gestaltet, es kann in jedes, wenn es groß genug ist, ein zweites Dreiblatt einbeschrieben werden und die Einfassung des Vierblattes aus vier Bogensegmenten statt aus einem Kreis bestehen, endlich das Maßwerk allerhand verschlungene Figuren, namentlich die späteren „Flammen“ (daher der Stil der folgenden Periode in Frankreich style flamboyant genannt wird), die sog. „Fischblasen“ in Deutschland, aufweisen. Daß die spitzbogigen Fenster und Portale gern noch einen Giebel erhalten, kommt daher, daß Portal- und Fensterwandungen vortreten; dadurch entsteht ein Bedürfnis, sie gleichsam selbständig höher aufzubauen und dadurch dem gotischen Prinzip auf eine neue Art gerecht zu werden. Man gewinnt dabei in dem Giebelfeld wieder Raum zur Verzierung mit Bild- oder Stabwerk. Aus einem ähnlichen Grunde ist die große Rose in einen Spitzbogen eingefügt, damit nicht die Rundform die Mitte der Fassade beherrsche, was noch in Laon und Paris der Fall ist, während z. B. in Noyon ein spitzbogiges Fenster die Stelle der Rose einnimmt.

408. Das gotische Prinzip kommt bei der Ausgestaltung der Strebepfeiler vielleicht zu seinem deutlichsten Ausdruck. Behalten wir die Fassade

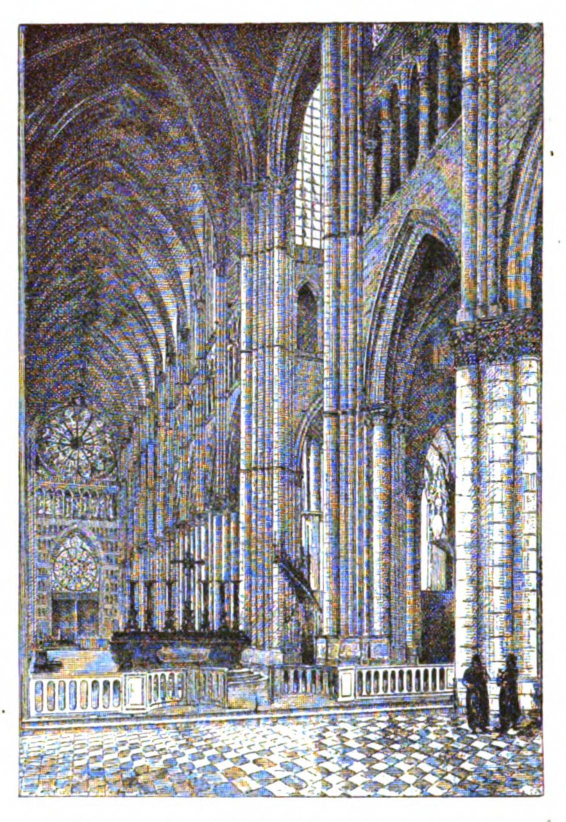


Bild 76. Die Kathedrale zu Reims. Inneres.

von Reims vor Augen. Die beiden äußeren Strebepfeiler sehen wir da zur Seite der Portale aufsteigen. Sie sind unten in die Dekoration der Fassade förmlich hereingezogen, daher der Spitzbogen mit dem Giebel darüber. Welche Entwicklung der obere Teil der Strebepfeiler genommen, sagt Schnaase mit den Worten: „An der Kathedrale von Paris sind die Strebepfeiler mit einfachem Wasserschlage gedeckt, an der zu Chartres durch eine für eine Statue geeignete Nische und ein Giebeldach bekrönt; an der zu Reims haben sie schon einfache Fialen über einem auf zwei Säulen ruhenden Heiligenhäuschen; in Amiens entbehren sie zwar dieses etwas schwerfälligen Schmuckes, heben sich dagegen schlanker und leichter in verschiedenen Absätzen und schließen mit der zwischen vier Giebeln aufsteigenden Fiale. In Chartres sind die Strebebogen verdoppelt und durch eine sehr kräftige Arkatur von kleinen Säulen verbunden, in Reims einfach, aber mit gerader, zum Wasserablauf dienender Bedeckung; in Amiens trägt der Bogen die Wasserrinne vermittelst einer schon ziemlich leichten Arkatur.“ So werden die Pfeiler feiner in den Profilen und reicher an Schönheit.

409. Treten wir nun ins Innere ein (Bild 76), so treffen wir Ähnliches. Die Fenster sind schon eigentliche Doppelfenster, d. h. zwei und zwei verbunden, mit einfachem sechsblätterigem Maßwerk, während Amiens vierteilige Fenster aufweist. Die erhellte Galerie von Notre-Dame in Paris hatte dreiteilige Bogenöffnungen mit einer unverbunden darüber gestellten runden Öffnung. Darüber stand eine Rose, die in den Dachraum der Nebenschiffe führte, und in der Höhe ein Fenster. Etwas später vereinigte man bei einem Umbau die Rose mit dem oberen Fenster und machte

daraus ein zweiteiliges Maßwerkfenster. So bahnt sich die herrschende Gewohnheit der Gotik an. Man lernte bald die Galerien durch jene kleinen, nach innen offenen Mauergänge ersetzen, weil man bei schmalen Gewölbefeldern der Stütze der Empore nicht mehr bedurfte. Zunächst, und so ist es in Reims, wurden nun die Öffnungen der „Triforien" aus aneinandergereihten Spitzbogen ohne weitere Kunst hergestellt und blieben dunkel, da die Oberfenster nach Wegfall der Galerien größer wurden. Bald änderte man das System in der Weise, daß die Bogen sich gruppierten und mit Maßwerk ausgestattet, ja die Gänge wieder mit Fenstern versehen wurden. Mit der Umwandlung der Mauer gerade an dieser Stelle war gegeben, daß das Pultdach entweder ganz abgeplattet oder in eine Reihe kleiner, quer gestellter Walmdächer aufgelöst wurde. Im Triforium des Chores zu Amiens findet sich bereits die Fensteranlage, im Umbau von St Denis auch an der Längenwand. Wir stoßen hier auf eine offenbare Übertreibung des Prinzips der Mauerdurchbrechung; denn Wasser und Schnee, die sich nach Abänderung des Pultdaches über dem Seitenschiff ansammeln können, erfordern nicht nur große Vorsicht, sondern gefährden geradezu das Bauwerk.

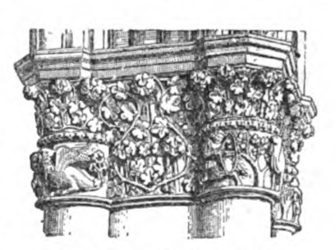
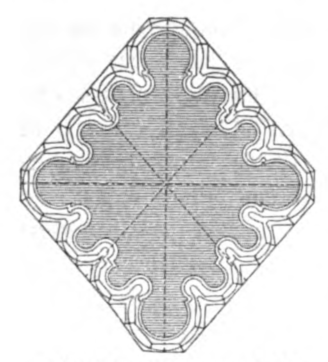


Bild 77. Pfeilerkapitäl.
(Kathedrale zu Reims.)

410. Der Wegfall der Galerien führte zur Umgestaltung der bisherigen schweren Rundpfeiler, der Emporenstützen. Diese wurden erleichtert und stiegen schlanker bis zur Höhe der Seitengewölbe empor. Als nun das schmälere Kapitäl die Gewölbedienste tragen sollte, kam man auf den glücklichen Gedanken, die dünneren Rundstützen mit Dreiviertelsäulen zu umstellen, damit sie die Dienste tragen. Im romanischen Stile hatte man die rechteckigen Pfeiler vielfach mit Pilastern und Halbsäulen zur Aufnahme der Dienste versehen. Bei der zylindrischen Stütze, die in Notre-Dame von Paris noch allein die ganze Last trägt, versuchte man in Laon schon, freie Säulchen einfach um den runden Kern zu stellen; in Reims treffen wir nun die Säulchen, vier an der Zahl, mit einem Viertel ihrer Masse „eingebunden". Das gewährt alle Vorteile, die man erstrebte, nämlich die Gewölbestützen bis auf den Boden herabzuführen, den Rundpfeilern ihre Schwere zu benehmen und doch nicht soviel Raum als mit den freien Säulchen zu verlieren. Es waren der Säulchen aber erst vier, den Schiffen und den Schildbogen entsprechend. Kapitäl und Kämpfer zieht sich bindend um das ganze Bündel, und zwar in gleicher Höhe mit dem des Rundkerns zu Reims (Bild 77), in verschiedener Höhe zu Amiens. Dieser sog. „kantonierte" Pfeiler bleibt vorläufig herrschend. Einen viereckigen Kern (wie im Romanischen) verschmähte man ohne Zweifel


Bild 78. Pfeilergrundriß.

wegen der eckigen Form, den dicken Rundpfeiler aber wegen mangelnder Gliederung. Das neue System offenbart vom Fuß des Pfeilers an seine Beziehung auf das Gewölbe und sichert durch die Gliederung eine gefällige Leichtigkeit. Eine nähere Beziehung auf die ganze Gliederung des Gewölbes (einschließlich der Rippen) wird durch acht Säulen erzielt, und indem man auf das Kapitäl des Kernes verzichtete und die angelegten Säulen durch eine Hohlkehle verband, ließ man den Kern in dem „Bündelpfeiler" verschwinden (vgl. Bild 5 und 6 S. 35). Dieser ist nahezu vollendet in dem Neubau von St Denis. Unter Umständen stellte man sogar zwölf Säulen zusammen (Bild 78). Den viereckigen, mit vielen Säulen besetzten Pfeiler behielt man öfter, wie in Reims und Amiens, dort bei, wo eine schwerere Last es konstruktiv und auch ästhetisch zu fordern schien, nämlich unter den Türmen und an der Vierung.

Der Pfeiler in seiner Ausbildung als Säulenbündel bildet in sich eine vollkommene Einheit und nicht minder mit dem Gewölbe, sobald man ihn genau nach dem Durchschnitt der Bogen gestaltet, die er trägt. Es liegt dann nahe, die Kapitäle überhaupt wegzulassen, weil die Konstruktion nirgends unterbrochen wird. Nichtsdestoweniger genügt die Änderung in der Richtung, um das Kapitäl zu rechtfertigen oder vielmehr zu fordern; nur der einseitige Vertikalismus fand die Weglassung desselben bezeichnend und schön. Die Pfeilerbildung ist in Reims erst auf dem halben Weg der Entwicklung.

411. Das Mittelschiff macht den besten Eindruck; nicht übermäßig breit, strebt es entschieden empor (s. oben Nr. 401) und vorwärts. Diese Kathedrale, in der die Salbung des Königs stattfand, mußte sehr geräumig sein. Das Schiff hat in der Tat, einschließlich der Turmhalle, 10 Joche unterhalb der Vierung, die Länge des ganzen Baues beträgt 138 m; der nur drei Joche oberhalb der Vierung umfassende Chor wurde wegen der großartigen Feier, die sich zu Zeiten auf demselben abspielte, mit dem Querschiff nahezu in gleicher Breite ausgeführt und als eins gedacht. So ergab sich, daß die unten dreischiffige Kirche von dem Beginn des dreiteiligen Kreuzschiffes an fünfschiffig wurde. Das Chorrund hat einen Umgang und fünf sehr tiefe Kapellen, die an den äußeren Nebenschiffen ein Widerlager finden. Die romanische Rundform wird erst vom Ansatz der Fenster an polygon. (Die Grundrißform von Amiens [Bild 79] ist ähnlich, nur ist der nicht mit dem Kreuzschiff verbundene Chor größer und schließen

sieben polygone Kapellen das Chorhaupt ab; die Kathedrale von Amiens, das Muster oder eines der Muster des Kölner Domes, ist der geräumigste unter den gotischen Prachtbauten Frankreichs).

412. Die Glasgemälde des Schiffes enthalten die thronenden Gestalten von Fürsten und Bischöfen. Der Chor hat noch großenteils die Glasgemälde des 13. Jahrhunderts gerettet. Nur die unteren hat das vorige Jahrhundert entfernt; desgleichen Ciboriumaltar, Chorstühle, Chorschranken, Lettner und Kanzel. Erwähnung verdient noch die Ausstattung der inneren Seite der Fassade, welche dem äußeren Schmuck nichts nachgibt, aber einen andern Stil hat. Sie ist nicht auf eine mächtige Licht- und Schattenwirkung berechnet; darum sind Statuen und Ornamente in den Nischen und Wandfeldern nur schwach erhaben, eine eigentliche Bekleidung der Flächen, aber von mildem, anmutigem Charakter. Im Fußboden sah man ehedem ein sogen. Labyrinth (eine Verzierung in vielfach umgebogenen Linien, einen „Jerusalemsweg"), mit den Bildern der Domarchitekten und anderer Persönlichkeiten verziert. Dieser schon antiken Verzierung gab man in der Kirche gern eine mystische Bedeutung; der Irrgang ist dann ein mühsamer Bittgang. In manchen französischen Kirchen hat sich ein Labyrinth erhalten; ob es wirklich bisweilen als Bittgang diente, ist nicht klar; manchmal ist es dafür zu eng. Der innere Schmuck der Kathedrale von Reims war einst nach Gonses Ausdruck „eine blendende Erscheinung und würde, wenn er uns erhalten wäre, seinesgleichen nicht haben".

413. Die gotische Periode in Frankreich bedeutet eine Glanzperiode der Architektur. Mit Unrecht haben manche das treibende Element der neuen Kunstbewegung in der Eifersucht der Bischöfe und der Bürgerschaft gegen den Einfluß der Äbte und des Adels gesucht (Viollet-le-Duc). Im Gegenteil arbeiteten Bürger, Bischöfe, Mönche und weltliche Große bis hinauf zu den Königen (Ludwig der Dicke, Ludwig der Junge, Philipp August und der hl. Ludwig füllen die Zeit des lebenskräftigsten Wachstums aus, Anfang des 12. bis zum letzten Viertel des 13. Jahrh.), alle arbeiteten in künstlerischer, nationaler und religiöser Begeisterung zusammen und schufen in unglaublicher Schnelligkeit eine Menge Bauwerke von größter Bedeutung. Allerdings wirkte das Laienelement stärker als früher mit und gewann einen Vorsprung. Die Bauhütten von Paris, Noyon, Chartres, Reims, Amiens, in denen gleich eifrig und gleich selbständig die Vollendung der Kunst erstrebt wurde,

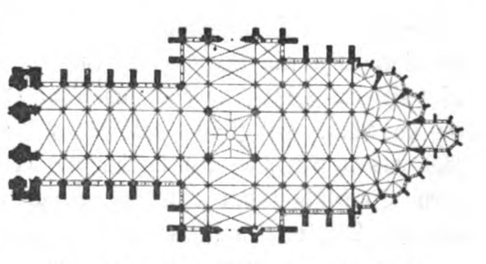


Bild 79. Die Kathedrale zu Amiens. (Grundriß.)

erzielten bei der Opferwilligkeit der Großen und der Bürger fast wunderbare Erfolge. Wohl ließ die Eile des Wetteifers oft die Vollendung des Einzelnen versäumen; aber namentlich die Kathedrale von Reims und die Sainte-Chapelle zu Paris sind Werke ganz untadeliger Arbeit im ganzen und einzelnen. Sodann hat das frisch pulsierende Leben und eine verhältnismäßige Tüchtigkeit des Handwerks sich aus der Isle de France weithin verbreitet und auf die spätromanische und frühgotische Baukunst Deutschlands erneuernd eingewirkt. Auch die architektonische Skulptur weist in Frankreich sehr ansehnliche Leistungen auf; erinnern wir im Vorbeigehen an den sog. Beau Dieu von Reims und von Amiens; im übrigen sei verwiesen auf das erwähnte Werk von Mâle und auf Gonse, L'art gothique, L'architecture, la sculpture, le décor. Wenn man Zahl und Umfang der großen Steingedichte an den Portalen der französischen Kathedralen in ihrer Gesamtheit betrachtet, so muß man jedenfalls staunen über die Fruchtbarkeit jener Zeit an Ideen und Formen, die doch beide ganz der Idee des Baues und den architektonischen Gesetzen sich unterordnen.

414. Die französische Gotik war eigentlich national; das sprach sich in der Hochstrebigkeit, Klarheit, Anmut und Ornamentfülle aus, und ergab sich aus der organischen und notwendigen Entwicklung des Stiles. Auch in England wurde die Gotik sofort wie eine landeseigene Erfindung anerkannt und mit Zähigkeit festgehalten. In Deutschland nahm man das opus francigenum zögernd auf; es blühte ja auch noch ein Stil, welcher den deutschen Ernst und die deutsche Kraft entschiedener offenbarte und in den herrlichsten Schöpfungen vor aller Augen stand. Dieser Stil drängte nicht über sich hinaus gerade in der Richtung, welche die französische Baukunst eingeschlagen hatte. Doch kannte man die Kunstbewegung im Westen und geriet unter ihren Einfluß. Die Steinmetzen, aus deren Reihen die Laienarchitekten dieser Periode hervorgingen, wanderten nach Frankreich und konnten sich dem Eindruck der wahren Vorzüge des kühnen, prächtigen und konsequenten Augivalstiles nicht ganz entziehen. Es war in der Zeit der Kreuzzüge die ritterliche Kultur der Nordfranzosen bereits über den Rhein gedrungen (Ende des 12. Jahrh.), und „da die gotische Architektur, wenn auch zunächst einem besondern Boden entsprossen, doch einer allgemein herrschenden, europäischen Kultur Ausdruck verlieh und auf diese sich stützte, mußte auch Deutschland sie aufnehmen; sie gewann hier im Laufe der Zeiten wahrlich volles Heimatsrecht“ [1]. Das geschah später als in England, erst im Anfang des 13. Jahrhunderts; ja vor dem letzten Viertel desselben will der romanische Stil das Feld nicht ganz räumen. Dafür wird in der späteren Zeit der Gotik Deutschland geradezu

[1] Springer-Neuwirth, Handbuch der Kunstgeschichte II. Bd.

maßgebend, besonders für Italien; das dankte es der schulmäßigen Bestimmtheit, mit der die maniera tedesca sich aufdrängte. An Selbständigkeit hat es den deutschen Meistern von Anfang an nicht gefehlt, wie die Charakteristik der Gotik in Deutschland ergeben wird.

415. Es ist kaum nötig, noch einmal daran zu erinnern, daß die eine Richtung der spätromanischen Baukunst in Deutschland nur rein äußerlich gewisse gotische Elemente aufnimmt, im übrigen aber ihren ganz selbständigen Weg geht. Die andere Richtung nutzte die technischen Fortschritte aus. In den rheinischen Kirchen, z. B. zu Köln, Bonn, Neuß, erinnern allerdings nicht nur (flachgelaibte) Spitzbogen an den Arkaden und fächerförmige Fenster, sondern namentlich die malerische Dekoration an die Auflösung des streng romanischen Stiles; aber sein Wesen will man nicht ändern. Die Cistercienserkirche in Heisterbach steht auf der Grenze: die französische Wölbekunst wird ohne Spitz- und Strebebogen möglichst nachgeahmt, der Vorzug des neuen Stiles verstohlenerweise für den alten ausgebeutet. Ein von Frankreich her geübter Einfluß ist vielfach bemerkbar, z. B. wirkt in steigendem Maße die Kathedrale von Laon auf die Dome von Limburg, Naumburg und Bamberg. Die Cisterciensermönche erwarben sich um die Verbreitung der Gotik ein besonderes Verdienst.

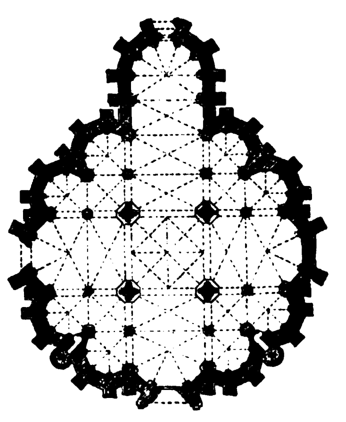


Bild 80. Die Liebfrauenkirche in Trier. (Grundriß.)

416. Die Liebfrauenkirche zu Trier wurde sodann in rein gotischem Stile 1227 begonnen (Bild 80). Man nimmt an, daß dem Baumeister eine bestimmte französische Kirche, St Yved in Braisne bei Soissons, als Muster vorgeschwebt. Das Verfahren des Meisters wird in dieser Voraussetzung sehr interessant. Der Chor stimmt völlig überein; er hat nicht den in Frankreich bei Kathedralbauten gebräuchlichen Umgang, aber den schönen Kapellenkranz oberhalb des Kreuzschiffes. Von den fünf polygonen Anbauten tritt der mittlere mit dem Hauptaltar ziemlich weit vor in der Breite des Mittelschiffs; je zwei auf den Seiten sind kleiner, über der Hypotenuse des Dreiecks, welches entsteht, wenn man die Enden der Kreuzarme mit einander verbindet. Sie haben nur die Höhe von Seitenschiffen. Nun ist aber die Kirche von Braisne ein Langhausbau; in Trier dagegen legten die örtlichen Verhältnisse einen Zentralbau nahe. So wiederholt sich hier die Choranlage ganz einfach auch auf den drei anderen Seiten, nur daß die allerdings größere und höhere Mittelapside nicht vortritt.

Eine herrliche Symbolik ist in dem Rundbau nicht zu verkennen. Das Ganze stellt die Rosa mystica dar, die sich in zwölf Blättern (Kapellen) entfaltet; aus praktischen Gründen mußte die Hauptchornische hinausgebaut werden. Die Gottesmutter gilt aber mystisch wiederum als Sinnbild der Gesamtkirche, und so ist tatsächlich in die Rose nicht nur das Kreuz eingeschrieben, sondern das Gewölbe ruht auch auf zwölf Grundpfeilern, welche die Apostel als die Stützen der Kirche Christi versinnbilden. Die Geschlossenheit des Zentralbaues weist auf die abgeschlossene, in sich beruhende Organisation der Kirche hin, ebenso das Quadrat der Mitte, welches nicht durch kahle, sondern kantonierte Rundpfeiler größerer Dicke gebildet wird. Das Kreuz ragt deutlich über die Anbauten hinauf; das Vierungsquadrat trägt einen einfachen viereckigen Turm. Von einem blauen Steine nahe dem Eingang hat man den Gesamtüberblick über den Bau und alle zwölf Deckenstützen, was in neuer Weise die Idee des Zentralbaues zum Bewußtseln bringt. Das Göttliche selbst wird als in sich vollendet, keines andern außer sich bedürftig durch ein Kreis- oder Polygonrund versinnlicht. Eine ganze Summe schöner Ideen hat also der Meister durch die glücklich entlehnte Grundform des Chores verkörpert.

Wie Tafel 16 zeigt, ist im Innern das gotische Prinzip durchgeführt: ein kühnes Rippengewölbe auf hoher Oberwand, die Hauptpfeiler französische Rundpfeiler mit vier angelegten Halbsäulen und einheitlich herumgeführtem Blattkapitäl; Profile an Gurten und Bögen nicht mehr flach, sondern teilweise schon birnförmig, einfach geteilte Fenster mit Sechspaß in einem Kreise. Durch zwei leichte Pfeilerringe, die den Kaffsimsen der unteren und der oberen Fenster, und zwei Kapitäle, die dem Ansatz der Arkadenbogen und der Gewölbe entsprechen (also auf vier in dem Polygon leicht zu überschauenden Punkten der zwölf Stützen bezw. der Wände) wird die Horizontale nach französischem Prinzip ebenso originell als scharf betont. Die Ausführung im einzelnen, vor allem im Pflanzenornament, weist größere Vollendung auf als in der frühgotischen Kirche von Braisne (1180—1216) und selbst in den gleichzeitigen französischen Bauten. Trotzdem hielt der Meister noch an romanischen Einzelheiten fest, soweit sie ihm zu dem Zentralbau besser zu stimmen schienen: Rundbogen an allen Portalen und am Obergeschoß des Turmes. Im Äußern ließ er den Turm nicht allzu hoch aufragen, um auch dadurch nicht einem zu starken Vertikalismus Ausdruck zu geben. Übrigens ist die viereckige Gestalt desselben nicht die glücklichste, weil sie einen höheren Aufbau zu erheischen scheint. Die Portale sind mit Statuenschmuck reich bedacht, ganz in der Art derjenigen von Reims usw. Das Hauptportal stellt im Giebelfelde die Opferung der heiligen drei Könige dar; in den umrahmenden fünf Archivolten sieht man die klugen und die törichten Jungfrauen, Engel und Heilige. Von den sechs größeren Figuren an den Leibungen (unter Baldachinen) sind drei alt; daneben noch bis an die Seite des ersten Langfensters hinauf andere Gestalten und über dem zweiten Fenster am Giebel der (bei Ermanglung flankierender Türme) für ihre Höhe zu schmalen Fassade eine Kreuzigungs-

Die Liebfrauenkirche in Trier. Inneres. S. 308.



gruppe. An den Figuren sind die Gesichter zum Teil ausdrucksvoll, die Haltung meist steif; am schönsten sind die Kirche und die Synagoge in der Laibung des Portals und die Männergestalten auf den Strebepfeilern. Im ganzen ist über den hohen Wert des Baues kein Zweifel. „Er verrät an keiner Stelle die Mattigkeit der Nachahmung; jede Linie der Profilierung, jedes kleinste Detail atmet vielmehr eine Wärme der Empfindung, welche dem ganzen Werke einen Charakter der Jugendfrische und anspruchsloser Schönheit verleiht, die jeden empfänglichen Beschauer entzückt" (Schnaase). Gegenüber einer gewissen Überladung anderer Werke gotischen Stiles kommt der Liebfrauenkirche gerade die Einfachheit in einzelnen Bauteilen zugute, z. B. in der Fensteranlage, in den Rundpfeilern, in den schlicht abgedachten Strebepfeilern ohne Strebebogen, und dies neben der jugendlichen Frische des Fortschritts in andern Teilen und der Originalität, die dem Ganzen ihr Gepräge aufgedrückt hat. Die neuen Glasfenster mit den Geheimnissen des Rosenkranzes, also einem Inbegriff des Lebens Christi und Mariä, nach Steinles Entwürfen, stimmen vortrefflich in den Ton des Ganzen; auch ehedem besaß die Kirche bereits gebrannte Fenster, wie denn auch an den Chorwänden und selbst an den plastischen Werken sich malerische Spuren gefunden haben, bei letzteren mit Vergoldung verbunden. Das Grundmotiv der Chorbildung kommt unter anderem in der Stiftskirche von Xanten wieder vor.

Als einfaches Muster eines kühnen Zentralbaues sei hier der von Karl IV. in Prag errichtete genannt, der bei schwachen Strebepfeilern und Mauern eine Spannung von 21 m hat[1].

417. Die prächtige Chorbildung der französischen Kathedralen mit Umgang und einem Kranze von polygonen Kapellen war in Deutschland nicht unbekannt geblieben; der Chor des Domes zu Magdeburg, der um 1210 begonnen wurde, hat fünf polygone Kapellen wie die Kathedrale von Soissons; dabei aber bekundet sich eine starke Anhänglichkeit an die romanischen Formen in der Pfeilergestalt, im Ornament und im Fehlen der Strebebogen. Was die ältere Periode anlangt, so war die Godehardikirche in Hildesheim ohne Nachahmung geblieben.

Eine deutschen Vorbildern ähnlichere einfache Lösung versuchte der Architekt der Elisabethenkirche in Marburg. In Pfeilern und Fenstern wird man hier ganz an die Trierer Liebfrauenkirche erinnert; aber der Marburger Langhausbau schließt die drei oberen Arme des Kreuzes mit polygonen Nischen ab, obwohl nicht etwa wie in den bekannten Kölner Kirchen ähnlicher Konstruktion durch eine Vierungskuppel eine Art von

[1] Hasak im Handbuch der Architektur II 4, 3: Romanischer und gotischer Kirchenbau 61 ff.

Zentralanlage beabsichtigt war. Wir haben also eine einfache Ausstrahlung des Chorhauptes in großen Kapellen ohne Umgang vor uns. Die Kirche ist 1235 grundgelegt und langsam, aber sehr einheitlich in frühgotischem Stil erbaut. Die Nebenportale sind noch romanisch, die Fenster sehr einfach, meist ohne alles Maßwerk, aber gotisch, die beiden Westtürme spärlich gegliedert, die Fassade ohne Statuenschmuck.

418. Die Form der Hallenkirche, die wir in der Elisabethenkirche finden, beruht ohne Zweifel auf deutschen Vorbildern; in Frankreich kam sie damals nur vereinzelt vor. Sie verändert das Aussehen des Baues durchweg und zieht im einzelnen zahlreiche Änderungen nach sich. Das Streben nach Weiträumigkeit, vielleicht ursprünglich noch mehr der Wunsch, dem hohen Mittelschiff in den Gewölben der Seitenschiffe ein genügendes Widerlager zu geben, führte frühzeitig zu einer Abänderung der basilikalen Anlage im Aufbau. Sind die Seitenschiffe so hoch oder ungefähr so hoch wie das Mittelschiff, so fällt die Oberwand über den Arkaden weg, die Stützen werden schlanker, der Durchblick durch das ganze Gotteshaus und von allen Seiten auf den Altar ist freier, das umständliche Strebesystem verliert großenteils seine Bedeutung. Dem Mittelraum muß jetzt alles Licht von den großen Fenstern der erhöhten Außenmauern zukommen. Eine mehrgeschossige Anlage tritt weder im Innern noch im Äußern, auch eine Abstufung des Daches regelrecht nicht mehr hervor. Der Wegfall der Wandmalerei im Hauptraum der Kirche ist selbstverständlich, der des Kreuzschiffes liegt nahe. In der Übergangsperiode zu Anfang des 13. Jahrhunderts kamen in Westfalen solche Anlagen vor und wurden beliebt; in der spätgotischen Zeit wurden sie in Deutschland allgemein. Die Sache ist indes in Wirklichkeit viel älter: in Süd- und Westfrankreich trat sie seit dem 10. Jahrhundert auf und „beherrschte die Bautätigkeit der Mittelmeergestade bis nach Spanien hin, verlor in Südfrankreich seit dem Beginne des 12. Jahrhunderts an Geltung, hielt sich aber im Westen über die Mitte desselben hinaus" (Springer).

419. Es lag nahe, alle drei Schiffe gleich breit zu machen, was auch vielfach geschah. In Marburg jedoch sind bei der größeren Breite des Mittelschiffs auch die Pfeiler breit, so daß der Durchblick nicht ganz so frei ist. Im Äußern werden zwei Geschosse durch Doppelreihen von Fenstern und obendrein durch kleine Galerien unter dem Kaffsims derselben bezeichnet. Vielleicht weist das auf Frankreich zurück, wo man sich auch nach dem Wegfall der Emporen daran hielt, die Außenseite so zu gliedern, wo man sogar die Emporen in den Hallenkirchen wieder einführte. In der Trierer Liebfrauenkirche war mehr Grund dafür. Im übrigen waren diese Kirchen von Trier und Marburg mit Recht in ganz verschiedener Weise behandelt. Hallenkirchen betonen die ungegliederte Weiträumigkeit und den nicht unter-

Das Münster zu Freiburg. Aufriß der Westfassade. S. 311.

brochenen Vertikalismus gleich stark. Daher fallen im Innern die bis ans Gewölbe hinaufreichenden Pfeiler und die hohen Seitenwände auf; im Äußern kommen die niedrigen Kapellen in Wegfall, es wird das Auge nicht beim Schmuck des Portals festgehalten, sondern durch ein hohes, breites Fenster und die seitlichen Türme emporgezogen. Letztere kennzeichnen sich von unten auf durch die alle Gesimse durchbrechenden Strebepfeiler, ganz im Gegensatz zu der französischen Gewohnheit. Die überall erscheinende Klarheit der Konstruktion in Verbindung mit Einfachheit und edeln Verhältnissen gibt der Frühgotik einen besondern Reiz und läßt gleichsam den deutschen Charakter deutlich durchscheinen.

420. Im ganzen kommt das gleiche Prinzip des Vertikalismus in der Turmfront des Kölner Doms wieder zur Geltung, während der Meister von Straßburg die französische Horizontalgliederung der Fassade mit dem Rosenfenster, wenn auch maßvoll abgeändert, beibehält. In Freiburg (Tafel 17) finden wir die eintürmige Fassade selbständig zu vollendeter Schönheit ausgebildet. Der viereckige Unterbau, frei vor dem Langhaus stehend, von der Vorhalle durchbrochen, verjüngt sich etwas oberhalb der Dachfirst bei der umlaufenden Galerie zum achteckigen Glockenhaus und dieses zwischen Spitzgiebeln und Spitztürmchen zu der achtseitigen Helmpyramide. Unten will der Turm nicht als Teil einer zierlichen Fassade, sondern eben als massiver Sockel angesehen werden; daher die derbere Ausgestaltung; nur will er durch das schmucke Portal in die Pracht des Innern einführen und durch den Spitzgiebel und das Langfenster darüber den Blick emportragen. Über den starken Strebepfeilern ragen Fialen auf. Das Mittelgeschoß trägt das minder ernste Gepräge einer etwas späteren Bauperiode. Im unteren Teile ist es mit reichem Stabwerk geziert, im oberen durch lange Fenster mit hohen Giebeln durchbrochen. Noch leichter ist die ganz luftige Helmpyramide, die nur mehr aus aufsteigenden Rippen mit verbindenden Balken und Maßwerk besteht, bis im obersten Teile selbst dieses wegfällt. Das kühne Aufstreben versinnbilden noch die kleinen Steinblumen (Krabben), ein organisches Motiv, welches für den Eindruck nicht ohne Bedeutung ist. Die Verjüngung, Entlastung und Verschönerung in der Richtung von unten nach oben kehrt so sinn- und maßvoll zugleich bei keinem gotischen Turme wieder; er ist zugleich der älteste, bereits bald nach 1300, wie es scheint, vollendet, und seine Höhe sehr bedeutend (116 m). Wenn die drei Teile ungefähr gleiche Höhe haben, so hat der Meister offenbar mit der Perspektive gerechnet; er hat sich auch in der Wirkung nicht getäuscht. Der spätere Turm der Liebfrauenkirche von Eßlingen besitzt eine ähnliche Schönheit; er tritt nicht einfach vor den Körper der Kirche, sondern wird von den Seitenschiffen eingefaßt; der ebenfalls durchbrochene Helm zeigt klassische Vollendung, während das Mittelgeschoß als bloße Überleitung sehr verkürzt ist. Der erst in unserer Zeit bis zur Höhe

von 161 m ausgebaute Münsterturm von Ulm hat über dem reicheren Schmuck die Klarheit der Gliederung noch nicht eingebüßt; sein Verhältnis zum Körper der Kirche ist jedoch nicht so günstig. Mehr wird bei dem Turm von St Stephan zu Wien die Übersichtlichkeit durch Beiwerk gehindert. Über diesen großartigen Dom sei beigefügt, daß auch er ein Hallenbau ist, und zwar mit drei gleichen Schiffen und ohne vortretenden Kreuzbau, obwohl der Turmbau scheinbare Querarme bildet. Das Mittelschiff ist um ein geringes höher, wird aber im oberen Teil um so dunkler. Durch Fortsetzung der Seitenschiffe nach Osten ist eine dreichörige Anlage entstanden, die sich in Deutschland auch sonst findet.

In dem Turmbau und in der Bevorzugung der Hallenkirche bekundet Deutschland nicht minder wie in der Choranlage und in der Beibehaltung überlieferter Formen seine Selbständigkeit. Eine große Zahl der Türme ist weniger beliebt, aber in der Höhe oder Mächtigkeit (Ulm, Köln) wird das schöne Ebenmaß sogar überschritten.

421. Der Charakter der deutschen Frühgotik ist (die Turmanlage teilweise abgerechnet) in obigem gekennzeichnet. Vielfach werden nur früher angelegte Werke in den neuen Formen fortgesetzt oder vollendet. In Freiburg finden wir ein romanisches Querschiff, ein frühgotisches, inwendig sparsam gegliedertes Langschiff; vom Seitenschiff sieht man auf unserem Bilde das quadratische Fenster mit der Rose (inwendig läuft unter demselben eine Arkadenreihe an der Wand entlang) und das kühne Strebesystem. In Straßburg erscheint der Charakter des romanischen und zum Teil des Übergangsstiles in der Chornische, in der Krypta, im Querhaus und in der Kuppel. Selbst der Stephansdom enthält noch romanische Elemente, und doch wurde der Chor erst 1340 eingeweiht, dann das Langhaus gebaut und 1433 der Südturm vollendet.

Der eigentliche Übergangsstil kennzeichnet sich durch das Streben, das Fremde mit dem Heimischen zu verschmelzen, in dem neuen Geiste sich selbst weiter zu fördern, und in der Zurückhaltung bezüglich des an sich entbehrlichen Schmuckes. Wir haben Proben für die Behandlung der Chor- und Turmanlage und für die Abänderung des basilikalen Aufbaues gesehen. In der Ersetzung der Massenlagerung durch schmale, senkrechte Glieder mit einem stark hervortretenden Strebesystem, in der Auflösung der Mauern und Gewölbe und Verschmälerung der Joche (Verlassen des „gebundenen Systems") geht man noch mit einer gewissen Scheu vor; desgleichen, wenn es sich darum handelt, aus der Hallenanlage die möglichen und dienlichen Folgerungen zu ziehen. Die Pfeiler sind noch Rundpfeiler mit wenigen Diensten; das Kapitäl läuft noch um den runden Kern ganz herum. Die Fenster mit ihrem Maßwerk sind anspruchslos; in letzterem herrscht meist die Rundform, wie auch bei den verschiedensten Gliederungen der ganz rund gestaltete

Stab auf breitem Bande. Das Blattornament nähert sich ziemlich stark der Natur. Die größere Einfachheit bekundet sich nicht zum wenigsten in der sparsamen Gliederung der Wandflächen (z. B. recht auffallend im Mittelschiff des Freiburger Münsters). Die Strebepfeiler bleiben noch vielfach, selbst im obersten Teil, ohne Schmuck; die Strebebogen gleichen unterwölbten Mauerstücken. Man nennt den Übergangsstil den „strengen" Stil, weil er mehr das Nötige und Angemessene als das Zierende und Prächtige sucht, zwar noch nicht die Folgerichtigkeit der Blütezeit und nicht den blühenden Reichtum, aber auch nicht die Äußerlichkeit und einen gewissen Anhauch von starrer Regelmäßigkeit verspüren läßt. Der Statuenschmuck innen und außen, die Bemalung und Vergoldung der Bilder wird keineswegs verschmäht.

422. Die Blütezeit selbst hat nur den Vorzug, fertiger und abgeschlossener zu sein sowohl in der Aneignung des Fremden wie in der Verschmelzung mit dem deutschen Geiste.

Der Chor des Kölner Domes gehört zwar großenteils der früheren Periode an (1248 begonnen, 1322 eingeweiht), aber er ist schon ganz im neuen Stil gedacht; Kreuzschiff und Langhaus mitsamt den Türmen sind in den reinsten Formen aufgeführt bzw. entworfen worden. Wir können also bei der Charakteristik des fertigen Stiles, wie er in Deutschland erscheint, die Proben meist daher entlehnen; doch soll die Darstellung einigermaßen umfassend bleiben. Der Rückblick auf die Behandlung der einzelnen Bauteile in der deutsch-romanischen Periode wird zur Verdeutlichung und zur Beurteilung gleich dienlich sein.

Aus der Vervollkommnung der Gewölbetechnik leitet der gotische Stil seine Vorzüge ab; diese sicherten ihm auch in Deutschland den Sieg über seinen Vorgänger. Es übten aber der französische Charakter und die veränderte Zeit ihren Einfluß, um in allen Ländern an die Stelle der schweren, düstern und bei aller Größe sehr bescheidenen Bauart die neue, leichtere, hellere und prächtigere zu setzen. An Stelle der Tonnen- und Kuppelgewölbe ist das spitzbogige Rippengewölbe mit zu den tragenden Rippen senkrecht stehenden Steinschichten, und zwar das möglichst entlastete rechteckige Gewölbe getreten. Diese Form ist lebendiger als die quadratische; sie verlängert für das Auge durch die größere Zahl der Felder den überwölbten Raum; sie erbreitert ihn, weil die größere Seite des Rechtecks in der Jochrichtung liegt; sie erhöht ihn, weil die schmäleren Traveen infolge derselben Augentäuschung kühner aufzustreben scheinen (s. oben Nr 194). Die romanischen Dome am Rhein haben ungefähr ein gleiches Verhältnis der Höhe des Mittelschiffs zur Breite (3 : 1) wie die größten gotischen, erscheinen aber nicht so schlank. Die Gewölbekappen werden in Deutschland stärker gekrümmt als in Frankreich, wo man von dem Kuppelgewölbe ausging; busige Gewölbe haben größere Festigkeit und eine stärkere Schattenwirkung,

lassen sich aber aus dem leichten Füllmaterial der gotischen Gewölbe ohne Schwierigkeit herstellen.

423. Der Spitzbogen gestattete vielteilige Gestaltung des Gewölbes, wobei die Wölbungsregeln der früheren Zeit (des römischen Kreuzgewölbes und der Kuppel) mit verwendet werden und ein Triumph der Technik ermöglicht wird. Die tragenden Rippen können beliebig vermehrt werden, sich durchkreuzen und schließlich sogar im Grundriß gekrümmt und gleichsam zu Maßwerk geformt werden; zwischen ihnen wölbt man leicht gebuste Kappen. Es ist nun auch gleichgültig, ob die Gurtbogen rund oder spitz sind; die Diagonalen blieben wirklich fast immer Halbbogen. Freilich übt der Spitzbogen immer einen geringeren Schub aus. Diese verschiedenen Gliederungen des Gewölbes finden sich teils in der Frühzeit teils in der Blütezeit der Gotik, selbst die gewundenen Rippen in der Domsakristei zu Regensburg. Die polygonen Kapellen und der polygone Chor sowie das Verlangen, die Gewölbekappen leichter herzustellen, mußten konstruktiv zu mannigfacher Teilung führen. Der dekorative Reiz kam hinzu und wurde je länger je mehr entscheidend.

Von den Netzgewölben sagt Ungewitter[1]: „Das bestimmende Moment ist darin zu suchen, daß sowohl die Kreuzrippen wie die Gurtrippen verschwinden, daß somit die Einteilung in Joche aufhört und die nunmehr durchweg die gleiche Funktion für das Gewölbe habenden Rippen wohl von den Pfeilern oder einzelnen Stützpunkten in der Wand ausgehen, aber, ohne diese in dem ganzen Schema irgendwie zur Geltung zu bringen, sich in den verschiedenartigsten Führungen über der zu überwölbenden Grundfläche verweben" (so im Chor zu Freiburg). Nennen wir außer dem einfacheren Sterngewölbe noch die Fächer- und Zellengewölbe. Jene dekorieren wie Fächerpalmen, diese wie trichterförmige Vertiefungen (statt der kuppelförmigen Kappen).

Bei diesem Fortschritt der Technik schwindet der Spitzbogen wieder ganz aus dem Gewölbe und hält sich nur in den Schildbögen an der Wand. Die Rippen selbst lernt man bald wieder entbehren; sie werden dekorativ verwendet oder schließlich auch weggelassen. Die Spätzeit liebt allerlei Künste auszuführen bis zu den pflanzenartig verschlungenen, schwebenden Netzgewinden. Der Schlußstein der Gewölbefelder wurde überflüssig, seit die Netzrippen bzw. Netzgrate sich ohne jene Stütze hielten; eine Zeitlang hatten die Rippen noch gedient, den statt des Rundsteines eingesetzten Steinring festzuhalten.

424. Eine maßvolle Gewölbeteilung wurde bereits in der romanischen und dann in der frühgotischen Zeit manchmal aus konstruktiven, sonst auch

[1] Lehrbuch der gotischen Konstruktionen 140.

aus dekorativen Gründen beliebt. Selbst eine zierliche, viel weiter gehende Gliederung empfahl sich für kleinere Räume von zentraler Anlage, wie Kapellen und Vierung, kann auch füglich auf einen ganzen Chor übertragen werden, wirkt aber in großen Räumen leicht wie eine unruhige Spielerei.

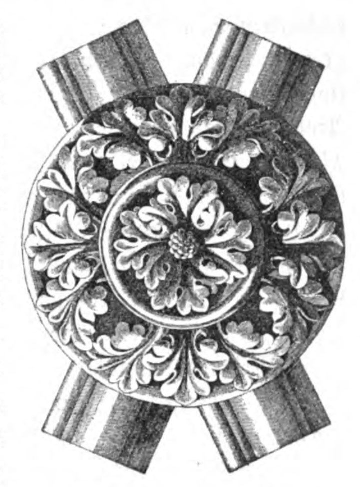


Bild 81. Schlußstein.
(Ste Chapelle zu Paris. Unterkapelle.)

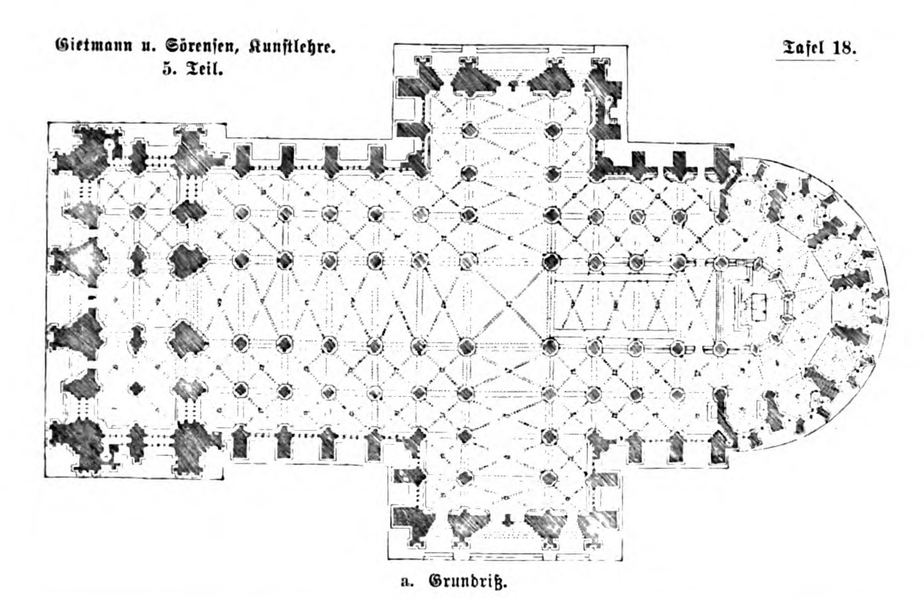
Für den plastischen und malerischen Zweck eignen sich stark hervortretende Schlußsteine (Bild 81). Obwohl mit denselben, besonders in der Spätzeit, Mißbrauch getrieben wurde, gleich als sollten sie Hängebaldachine oder Hängekuppeln sein, so war doch hier ein natürlicher Höhepunkt für die feinere Dekoration gegeben. „Hier hat die gotische Ornamentik ihren unerschöpflichen Reichtum auf das glänzendste bewährt. Diese Schlußsteine, gleichsam die Sonnen am Gewölbehimmel, finden sich häufig selbst in den dürftigsten Werken aufs reichste geschmückt und bilden die einzige Zierde derselben. Diese Wirkung wurde noch gesteigert durch die leider an den meisten Orten überweißte oder durch Schmutz unkenntlich gewordene, aber vielfach noch ersichtliche Bemalung nicht allein der Schlußsteine selbst, sondern auch der zunächst daran stoßenden Rippenteile. Es ist die Vernichtung dieser Farbenpracht um so mehr zu beklagen, weil auch die plastische Behandlung des Laubwerks darauf eingerichtet war, so daß sie in vielen, ja den meisten Fällen derselben bedurfte, um kenntlich zu sein, während jetzt die einzelnen Blätter, nicht mehr durch die Farbe voneinander geschieden, dazu durch den Rauch geschwärzt, völlig ineinanderfließen" (Ungewitter). Zu dem Ausdruck „Sonnen am Gewölbehimmel" sei daran erinnert, daß in der Tat das Kirchengewölbe in der geläufigsten Symbolik an das Himmelsgewölbe gemahnt, an die Sternenburg und die blumige Himmelsau. Daher weist auch die im Freiburger Münster wiederaufgedeckte Dekoration des 14. Jahrhunderts Sterne, Blumen und grüne Pflanzen auf, zugleich als Sinnbilder der Heiligen, die im Himmel wie auf Erden als Sterne leuchten, als Blumen blühen und als Palmen grünen. Nach Viollet-le-Duc (u. d. W. Clef) trugen im 12. Jahrhundert, also gleich nach Erfindung der tragenden Rippen, die Schlußsteine an vielen Orten schwebende Engelfiguren; desgleichen sogar die Rippen selber und die Rippenansätze, was bei dem durchaus struktiven Charakter derselben minder angemessen ist als bei dem Schlußstein, in welchem die Spannung aufgehoben erscheint. Seit dem 13. Jahrhundert zog man in Frankreich ein reiches Blattornament an den aus konstruktivem Grunde sehr

verstärkten Schlußsteinen vor. Nur auf dem Chor entfaltete man gern eine größere Pracht. Viollet-le-Duc beschreibt einen Schlußstein wie folgt: „In einem Laubkranz sind Christus und Maria dargestellt; jener stützt seinen Arm auf das Buch des Lebens und segnet mit der andern Hand seine Mutter. Ein Engel setzt Maria die Krone aufs Haupt. Zwei Engel treten als Halbfiguren aus dem Laubwerk hervor, eine brennende Kerze in der Hand. Die ganze Gruppe, welche einen Kreis von nahezu 1 m im Durchmesser füllt, ist bemalt, die Blätter grün, der Grund rotbraun, die Kleider in reichem Farbenschmuck, in welchem Blau und Rot vorherrschen." Solche Proben zeigen, wie der dekorative Sinn den konstruktiven während dieser Periode unterstützte.

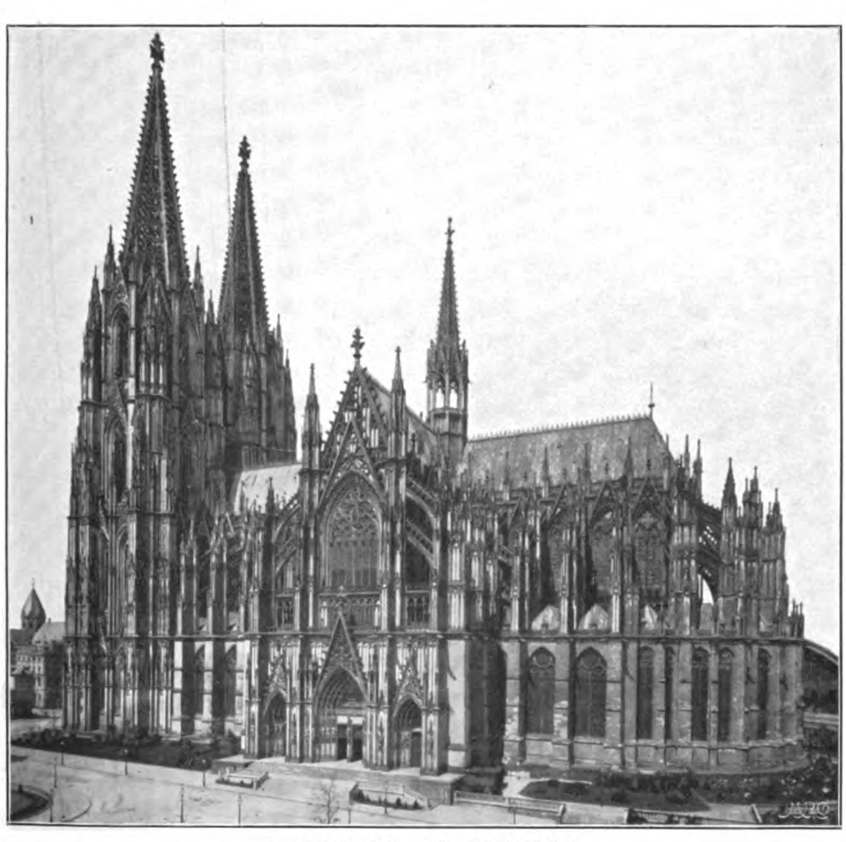
425. Werfen wir einen Blick auf das Chorgewölbe des Kölner Domes. Es hat die einem Werke größten Stiles wohl ziemende Einfachheit der Frühzeit: rechteckige Rippengewölbe, mit einem Rundstab profilierte, fast gleich dicke Diagonalen und Quergurten, die aber aus reich gegliederten Diensten hervorwachsen; die Füllungen der Kappen sind aus leichtem, porösem Tuffstein, die Entlastungsbogen dagegen aus hartem Backstein. Die Gewölbefelder schmückten einst Sterne von vergoldetem Metall, wahrscheinlich auf blauem oder dunklem Grunde; auch die Schlußsteine und (zur Darstellung eines Kreuzes) ein Teil der Diagonalen waren vergoldet. Daß man an den Rundsteinen der Mitte auch bemalte Skulpturen nicht verschmähte, beweist eine Probe aus Köln, welche Ungewitter im „gotischen Musterbuch" beibringt; ein geflügelter Löwe mit einer Schriftrolle, das Symbol des hl. Markus: der Stein hat Vierblattform mit einem Dreiblatt in jedem der Blätter.

Von dem Gewölbe gleitet der Blick herab zu den mächtigen, dreimal geteilten Fenstern mit ihrem kunstreichen Maßwerk, die eine Fülle von Licht rings in das Sanktuarium einführen, darunter die Triforien mit ihrem Maßwerk und weiter die Spitzbogen der Arkaden. Die Felder in den Zwickeln waren bemalt, dort wo später Steinle seine Engelchöre an die Stelle setzte. „In jedem Feld", berichtet Boisserée „sah man einen schwebenden, gegen die Spitze des Bogens hingerichteten Engel von Lebensgröße, und zwar an den geraden Seiten alle Engel ein musikalisches Instrument haltend, an der Rundung aber um das Allerheiligste herum alle Engel ein Rauchfaß schwenkend. Auf dem mit flach erhabenen Verzierungen geschmückten Goldgrunde waren die Bogen rundum noch mit Laubzacken und oben an der Spitze mit einem Laubkranz ausgestattet; alle Laubwerke waren in schwarzen Umrissen auf das Gold gezeichnet und durch zinnoberrote, handbreite Streifen von dem übrigen Grund getrennt."

426. Der Chor hat vier Gewölbejoche; diesseits schließt sich die Vierung an; denn ein Schiff des Kreuzes ist noch zum Chor gezogen; vgl. den Grundriß, Tafel 18 a, wo auch zu erkennen ist, daß, den Gewölberippen ent-



a. Grundriß.



b. Südostansicht. (Phot. Schönscheidt.)

Der Dom zu Köln. S. 316.



sprechend, der Chor auf 14 Pfeilern ruht. Es ist unzweifelhaft eine auch an französischen Domen zu beobachtende Symbolik hier zum Ausdruck gekommen. Das Sanktuarium sinnbildet in vorzüglicher Weise die Kirche des Neuen Bundes. Diese aber ist auf Christus und seine Apostel gegründet, denen die Gottesmutter billigerweise zugesellt wird. Das verkünden auch die Standbilder, die an den Säulen auf laubgeschmückten Tragsteinen und unter Baldachinen angebracht sind, ein Hauptwerk der Kölner Bildhauerschule des 14. Jahrhunderts. Die turmartigen Baldachine tragen musizierende Engel, nur über den Bildern Christi und Mariä Kreuzblumen. A. Reichensperger hat diese Standbilder beschrieben und farbige Abbildungen beigegeben; die in der Haltung allerdings etwas verbogenen Gestalten wirken sehr günstig durch den Farbenglanz der faltenreichen Gewandung. Sie bilden eine willkommene Unterbrechung der langen Gewölbestützen, welche in den früheren Kathedralen wohl richtiger durch horizontale Glieder geteilt waren.

427. Die Pfeiler sind in den ältesten Teilen (des Chores) noch Säulenbündel, d. h. der Kern ist ebenso rund wie die angelegten Halbsäulen; im Hauptschiff dagegen (dessen Bau gleich nach Vollendung des Chores 1322 angefangen, aber nicht weit gefördert wurde) zeigen sie einen vier- und achteckigen Kern, und die Halbsäulen werden durch Hohlkehlen verbunden (s. den Grundriß nebst Basis und Kapitäl oben Bild 5 und 6 S. 35). Am Knauf erscheint ein Doppelkranz von Blättern, die sich leicht wie grünes Laub anschmiegen. Farbe und Vergoldung erhöhte ehedem den Reiz der Kapitäle. Die Pfeiler der Vierung, über welcher ein Turm beabsichtigt war, sind von größter Dicke und zählen nicht nur 8 oder 12, sondern 16 Halbsäulen. Viel riesigere Stützen tragen natürlich die Westtürme.

Der Grundriß des Domes (Tafel 18a) zeigt, daß der Chor und die ganze Kirche fünfschiffig ist; den vier Jochen des mittleren Chorraumes entsprechen also seitwärts je vier von halber Breite und ungefähr einem Drittel Höhe. Der erste Umgang zieht sich in sieben Jochen um den Altar herum; statt des zweiten Umgangs treten die sieben fünfseitigen Kapellen ein. Sie sind eine Ausstrahlung der Chormitte, des Altares, und erinnern mystisch an die sieben Gaben des göttlichen Geistes und die sieben großen Gnadenmittel der Kirche. Die Kapellen sind durch die großen Strebepfeiler getrennt; sie haben je ihren möglichst nach Osten gerichteten Altar und fast alle ein Grabmal; ehemaliger Farbenschmuck an den Wänden und Vergoldung der abschließenden Eisengitter haben noch nachgewiesen werden können.

428. Bezüglich der übrigen Ausstattung des Chores, namentlich durch Glasfenster, Chorstühle und Wandgemälde an der Einfassungsmauer des Chores, gibt unter andern Helmken[1] nähere Auskunft; den Eindruck des

---

[1] Dom zu Köln.

Chorinnern schildert Beissel in den „Stimmen aus Maria-Laach" XIX. 134 ff; er schließt treffend: „Alles glänzte im Kölner Domchor in den reinsten Farben, und nur der, welcher die Sainte-Chapelle zu Paris gründlich betrachtet hat, kann sich in einem dunklen Bilde vorstellen, wie reich und prächtig es einst gewesen, als all seine Flächen, all seine architektonischen Glieder, selbst die Fensterbrüstungen polychrom ausgestattet waren, als in jeder der sieben Kapellen noch ein reicher Altar mit seiner gemalten oder geschnitzten Rückwand stand und die Muttergotteskapelle ihre Fresken und Bildwerke noch in frischem Glanze zeigen konnte. Denke man sich noch die kunstreichen Grabmäler, die reich ausgestatteten Grabplatten hinzu, so wird man einsehen, daß jene, die in der alten Beschreibung des Graltempels ein poetisch verklärtes Bild des Kölner Domchores finden wollen, von der Wahrheit nicht so weit entfernt sind." Es sei hier gleich noch auf die Würdigung des ganzen Baues durch Schnaase V 415 ff und VI 222 ff hingewiesen.

429. Wenn man in Köln unter der Vierung steht, dort wo die Gebeine der heiligen drei Könige, denen der Bau geweiht wurde, ruhen sollten und jetzt der Pfarraltar seinen Platz hat, so befindet man sich ziemlich in der Mitte des Domes. Überschaut man nun den Chor, die Kreuzarme bis zu dem Nord- und Südportal und das Hauptschiff bis zur Vorhalle, so empfindet man, indes der Blick an den Gewölben, Fenstern, Triforien, Arkaden und Pfeilern hingleitet und in der Tiefe der Nebenschiffe sich verliert, die Erhabenheit eines Werkes, das man nur als ein Abbild des Weltgebäudes und als die würdige Wohnung des Schöpfers aufzufassen vermag. Das Aufstreben des christlichen Geistes zu Gott sieht man in der verhältnismäßigen Schlankheit und Leichtigkeit der Stützen und Mauern verkörpert, in ihren wirklichen Massen aber die Kraft des Glaubens, in dem von allen Seiten einströmenden Licht die göttliche Klarheit der Religion versinnbildet. Die Einheitlichkeit des gotischen Baues wird (im Gegensatz zum romanischen) durch die Gleichheit aller Stützen, die ihn tragen, dem Bewußtsein nahegelegt.

Diesen Gesamtüberblick über einen der größten, schönsten und fertigsten Dome, einen ohne allzu auffallende Stilverschiedenheit durchgeführten Monumentalbau ersten Ranges, verdanken wir freilich den Anstrengungen einer nicht fernen Vergangenheit; das Lang- und Querschiff, an welchen man nach 1322 anfangs eifrig, dann lässiger, später gar nicht mehr gebaut hatte, wurde bis 1863 eingewölbt; seit 1350 hatte man zugleich den Turmbau in Angriff genommen und den südlichen Turm ziemlich weit gefördert; im 16. Jahrhundert blieb alles liegen, und so konnte denn erst im Jahre 1880 die Vollendung des Domes gefeiert werden. Die Türme wurden nach den glücklich erhaltenen Plänen, zwar nicht des ersten Baumeisters, aber doch

eines Nachfolgers aus dem 14. Jahrhundert, ausgebaut; doch ist man in Einzelheiten von diesen Plänen abgewichen.

430. Der Turmbau dient in hervorragender Weise idealen Zwecken; es handelt sich schon im romanischen Stil dabei um etwas ganz anderes als um ein Glockenhaus; nur die wenig gegliederten, meist abseits stehenden italienischen Türme machen da eine Ausnahme. In Frankreich war man um die Mitte des 12. Jahrhunderts zur Erkenntnis zweier ästhetischer Forderungen gekommen, daß in den Türmen einmal das Prinzip des organischen Aufstrebens, also der allmählichen Verjüngung, der Entwicklung eines Achtecks aus dem Viereck und einer Helmpyramide aus dem Achteck zur Geltung kommen, daß ferner die enge Verbindung mit dem Körper der Kirche und, dem romanischen Prinzip entgegen, die Zweizahl eigentlicher Turmriesen an der Westfassade der Idee ihren schönsten Ausdruck geben müsse. Die Dome von Chartres, Senlis und Laon veranschaulichen die letzten Schritte zur Vollendung. In dem ersten stehen die Türme noch auf beiden Seiten der Portale, in Senlis öffnen sie sich als Vorhallen der Seitenschiffe, in Laon sind sie vollständig mit der Fassade, soweit diese hinaufreicht, eins geworden. Die Massen sind festungsartig stark, aber reich gegliedert und vielfach durchbrochen, so daß sich Kraft und Schönheit paaren. Sie streben hoch himmelan und verleugnen doch nicht die Lagerung auf der Erde. Die französische Gotik hält darauf, die Horizontallinien entschieden zu betonen. In solchem Stile ist der französische Turmbau vor dem Ende des 13. Jahrhunderts vollständig entwickelt. Freilich wurde gerade an manchen der bedeutendsten Werke die Idee nicht ausgeführt; man ließ schließlich die Türme von Paris, Amiens und Reims unvollendet.

431. Deutschland war in der romanischen Periode hinter Frankreich nicht zurückgeblieben; es ergriff auch jetzt mit großer Begeisterung die Idee des gotischen Turmbaues. Man überschätzte allerdings auch hier die Mittel; aber es kamen der schönen Türme doch mehr als in Frankreich zur Ausführung. Die Fassade des Münsters von Straßburg erinnert durch das Rosenfenster in der Mitte, die Statuengalerie und die kräftige horizontale Gliederung am meisten an den französischen Stil. Aber es ist doch schon eine ausgesprochen vertikale Tendenz zu beobachten; zum Teil wird diese Wirkung durch das steinerne Stab- und Maßwerk hervorgerufen, das die Fassade wie ein Ziernetz anmutig überzieht. Die Kölner Fassade mit ihren Türmen (Titelbild) schließt sich mehr an den Westturm des Freiburger Münsters an (vgl. Tafel 17). „Fern von dem entschiedenen Horizontalismus französischer Fassaden bauen sich die Türme in strengster Konsequenz aus einzelnen vertikalen Gliedern auf, entfalten ihre aufsteigende Tendenz in immer lebhafterem, rascherem Pulsieren, immer leichteren, luftigeren Formen, so daß zuletzt die hohen durchbrochenen Steinpyramiden den Sieg über die

schwere irdische Masse in stolzer Kühnheit himmelan tragen. Gleichwohl ist in ihnen das Vertikalprinzip schon zu einer extremen Ausschließlichkeit gesteigert, welche nicht überall eine ganz harmonische Lösung der großen Probleme zugelassen hat" (Lübke). Mit diesen Worten scheint das richtige Urteil gegeben. Der Aufbau der Türme an sich ist wunderbar schön; aber die Turmidee dürfte doch die Fassade ungebührlich beherrschen; sie sucht sich auch in keiner Weise zu verbergen, wie wir dies in Reims beobachten konnten, sondern sie drängt sich auf und macht sich rücksichtslos alles dienstbar. Die ganze in ihr liegende Bedeutung und Poesie kommt glänzend zur Geltung, doch nicht ohne Beeinträchtigung der Ansprüche, welche die Stirnseite in ihrer vorwiegend horizontalen Ausdehnung und als Eingang in das Gotteshaus machen kann[1]. Jeder Turm erhebt sich in quadratischer Form drei Stockwerke hoch; das vierte, achteckige Stockwerk mit dem achtseitigen Helm ist, unter Berechnung der perspektivischen Verkürzung, erheblich höher. In gleicher Weise wächst die Höhe, wenn man den Turm in drei Teile zerlegt, wo dann zwei Stockwerke der Höhe des Mittelschiffs bis zum Giebel entsprechen, zwei weitere die freie Entwicklung des Turmes bis zum Helm umfassen und der Helm das letzte Drittel ausmacht. Langfenster mit einem die horizontale Linie durchbrechenden Wimperg bezeichnen die Höhenrichtung ebenso energisch wie die drei Strebepfeiler, zwei riesige an den Ecken und ein schwächerer in der Mitte eines jeden Turmes. Die Spitze, in welcher der schwächere endigt, reicht bis zur Mitte des Fensters im dritten Stock hinauf, als könne das Aufstreben nicht genug betont werden. Die Seiten der großen Pfeiler treiben im dritten Stock Fialen als selbständige Türmchen; im vierten Stock löst sich der Strebepfeiler ganz von den Ecken des Kernes ab, um diesem die achteckige Form zu geben. Das Oktogon mit seinen vier mächtigen Fialen strebt nun um so entschiedener empor, je mehr es nach Abstreifung der Ecken des Quadrates seine Kraft zu sammeln, durch Verjüngung und die acht offenen Fenster seine Last für einen Aufschwung zu vermindern scheint. Die Wimperge und Fialen begleiten noch im fünften Stock die aufsteigende Pyramide, die ganz durchbrochen nur aus acht mit Krabben besetzten Rippen besteht und keine Schwere mehr zu haben scheint. Alle Spitzen tragen in der Kreuzblume das Zeichen des Heiles wie triumphierend empor. Die Ornamente der Flächen unterstützen ihrerseits die vertikale Bewegung; insbesondere aber tut dies noch die Mittelpartie der Fassade, an der die Giebel des Portals, des großen Langfensters und des Mittelschiffes selbst jedesmal wie ungeduldig über die Gesimse aufstreben. So hat alles Leben und blüht in stets wiederholten Zierformen

[1] Vgl. die Beschreibung und Beurteilung der Turmfassade bei Beissel a. a. O. 393 ff.

auf, wie die Pflanze sich in immer ähnlichen Verzweigungen, Verästelungen, Blättern und Blüten entfaltet. Der Zug nach oben muß sogar die Fialen auf den abfallenden (!) Seiten der Portalwimperge entschuldigen.

432. Man kann nun nicht leugnen, daß die Horizontalgliederung an der Domfassade gleichfalls deutlich zu Tage tritt, neben und mit der vertikalen sehr schön in den Fenstern der verschiedenen Stockwerke; ebensowenig ist zu verkennen, daß die Schiffeinteilung des Innern durch die Fenster und die Strebepfeiler, von denen die schwächeren den Scheidemauern der Seitenschiffe entsprechen, gut angedeutet wird. Anderseits fällt es doch sofort in die Augen, daß die beständige Durchschneidung der horizontalen Gliederung durch die Wimperge unruhig wirkt, daß das Mittelschiff zwischen den gewaltigen Türmen und Pfeilern gedrückt erscheint, und daß die Eingänge ins Gotteshaus gegen die Fenster von allzu kleinen Verhältnissen sind. Die Fünfschiffigkeit des Domes brachte allerdings eine große Schwierigkeit mit sich. Der Meister wollte je zwei Schiffen einen der Riesentürme vorlegen; dazwischen erschien nun das Mittelschiff sehr schmal, und das Mittelportal konnte nicht in gehöriger Breite angelegt werden. Er wollte auch die hergebrachte, mystisch geheiligte Dreizahl der Portale beibehalten, was zu den fünf Schiffen sich minder schickte. Mißlich ist es auch, daß die ersten Fenster des unteren Stockwerkes zur Seite des Hauptportals durch die Nebenportale verdeckt werden. Diese ästhetisch verwerfliche Verdrängung und Verkümmerung des einen Bauteils durch den andern kommt im gotischen Stil bei der hartnäckigen Konsequenz seines Systems, selbst bei den Ziergiebeln, allzu oft vor. Im ganzen verfehlt dennoch die Kölner Domfassade nicht, einen ganz überwältigenden Eindruck zu machen und schon für sich allein genommen als eines der würdigsten Denkmale zur Ehre des Allerhöchsten zu erscheinen. Es muß noch bemerkt werden, daß der ursprünglich geplante Turm der Vierung nur in der Form eines achteckig aus dem Dach hervortretenden eisernen Dachreiters ausgeführt wurde, weil man der Festigkeit der Vierungspfeiler eine größere Last nicht zutraute. Wir sehen ihn so auf Tafel 18 b, welche die Südostseite des Domes zeigt und einen Überblick über das Strebesystem, die Südportale, die äußere Choranlage, die Fenster und das Dach gewährt. Die Großartigkeit, Kühnheit und Herrlichkeit ist auch hier nicht zu verkennen. Aber die wechselseitige Verdeckung der Bauteile wirkt recht peinlich. Die gewaltigen Strebepfeiler mit ihren über die Dachlinie hinausreichenden Fialen erscheinen fast wie ein Baugerüst, unter welchem der Bau versteckt ist (s. das schöne, aber umständliche Strebewerk Bild 82, S. 322). Den Fenstern wird zu einem großen Teile das Licht genommen. Auch das darf zur Steuer der Wahrheit nicht verschwiegen werden.

433. Heben wir nun die Hauptpunkte noch einmal heraus, nach welchen der Kölner Dom und die gotische Architektur überhaupt zu beurteilen ist. „Bei

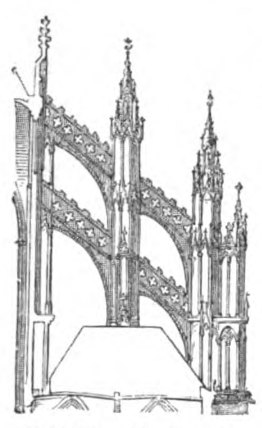


Bild 82. Strebewerk. (Domchor zu Köln.)

dem neuen Riesenbau verließ man jegliche Anlehnung an die alte kölnische Kunst, benutzte vielmehr den anderwärts schon zur vollständigen Reife entwickelten gotischen Stil, der namentlich im nordwestlichen Teile des ehemaligen Frankenreiches durch zahlreiche Beispiele vertreten war.“ [1] Obwohl nun der neue Stil plötzlich nach Köln übertragen wurde, und zwar ganz mit den Eigenschaften, welche er in der Fremde besaß, so fand er doch lebhaften Beifall. „Die kurz nach dem Beginn des Dombaues entstandenen Kirchen der Minoriten, der Karmeliter und Dominikaner, der Chorbau an St Ursula, die Sakristei an St Gereon tragen sämtlich das ausgesprochene Gepräge der neuen Stilart.“ Das ist um so auffallender, als gerade in Köln und in dem nächsten Umkreise sich ein eigenartiger, schöner Stil in romanischen Grundformen ausgebildet hatte. Überhaupt konnte die herkömmliche Bauart gerade in Deutschland die prächtigsten Muster aufweisen. Man erkennt auch die zögernde Zurückhaltung, mit der man im allgemeinen das Fremde aufnahm, teils aus der Äußerlichkeit in der Aneignung nebensächlicher Einzelheiten, teils aus der Scheu, das Neue offen zur Schau zu tragen (Heisterbach), teils aus der Abänderung des Musters in erheblichen Punkten, z. B. in der Choranlage. Der Dom von Köln ist nun eine Probe der fast rückhaltlosen Nachbildung, und zwar bei einem ganz neuen Werke. Sein Einfluß in Köln selbst und die unaufhaltsame Verbreitung der einmal eingebürgerten Gotik in Deutschland wie anderswo spricht laut für die erkannten Vorzüge derselben und für den Geschmack der Zeit, dem sie entgegenkam. Es war freilich auch Mode dabei; das rasch aufblühende Frankreich gab den Ton an.

434. Drei oder vier Eigenschaften der französischen Gotik werden den entscheidenden Einfluß geübt haben: die Chor- und Turmanlage, die äußere Herrlichkeit in dem Strebesystem und der Fensterbildung, endlich der Schmuck der plastischen Figuren und der Glasmalereien. Die Choranlage gibt einer Kathedralkirche hohe Würde; es wäre nicht angemessen, sie in kleineren Kirchen nachbilden zu wollen. Der Turmbau war groß, aber zum Teil übergroß geplant; in wie vielen Fällen blieb das angefangene Werk liegen! Über das Strebesystem und die Fenstergiebel läßt sich nicht so günstig urteilen. Wir sahen schon, daß auch in Reims die Massigkeit der Streben auffallen muß. Von Köln schreibt Hübsch, ein bewährter Fachmann: „Die

[1] Köln und seine Bauten 89 f.

Größe der äußeren Widerlager zeigt sich trotz der (nicht gerade von erfahrenen Technikern) als so ganz besonders vorteilhaft gepriesenen durchgängigen Anwendung des Spitzbogens keineswegs verringert. Es schwellen im Gegenteil die Strebepfeiler (am Kölner Dom und den meisten Kirchen beträgt ihre statische Basis über ein Drittel der Mittelschiffsweite) zu sehr großen, weit vortretenden Massen an, worauf an den älteren französischen Kirchen gewöhnlich Tabernakel mit Statuen, an den späteren Kirchen jedoch nur architektonisch verzierte und turmartig in die Höhe gezogene Aufsätze gestellt wurden. Und die von letzteren hinaufgreifenden Strebebogen werden meist auf eine sehr unstatische Weise mehr in der Höhe angebracht und durch übergroße Verdünnung fast gewichtlos und wirkungslos gemacht." Er rechnet dann weiter aus, daß „über sechsmal so viel Material, als statisch notwendig gewesen wäre", verbraucht worden sei [1]. Nun wird ja niemand erwarten, daß die Baumeister jener Zeit in der Statik ebenso bewandert waren wie die heutigen, obwohl es ganz unrichtig wäre, ihnen klare theoretische Grundsätze in dieser Beziehung abzusprechen [2]. Aber man kann doch nicht umhin, einen zwecklosen Überfluß in diesen Außenwerken zu erkennen. Der romanische Stil lieferte damals in Deutschland den Beweis, daß man mit viel wenigerem recht wohl auskomme. So hat das Strebesystem an Maria im Kapitol zu Köln entschiedene Vorzüge. Lange vorher war in der Laacher Abteikirche (1156 eingeweiht) „die Einwölbung mit Aufgebung des gebundenen Systems und mit Anordnung der gleichen Anzahl von Gewölbefeldern im Mittelschiffe und in beiden Seitenschiffen vollständig und ohne jede Schwierigkeit durchgeführt" (Springer). Hasak urteilt allerdings, daß diese Überwölbung ohne alle Strebebogen und Strebepfeiler, welche an nicht wenigen Kirchen zur Anwendung kam, ihre Haltbarkeit meist dem „blinden Ungefähr" verdankte. Man sieht aber, daß man auch damals recht wohl mit mäßigen Widerlagern hätte auskommen können. Der ästhetische Gewinn von dem französischen System ist, bescheiden gesprochen, nicht groß. Die Streben verdecken den Bau, haben an sich nur eine ganz nebensächliche Schönheit in dem nachträglich mitgegebenen Schmuck, keineswegs in der wesentlichen Gestalt. Im einzelnen ist es allerdings bewundernswert, wie reich und zierlich all die Fialen und Tabernakel und Wimperge oder kleinen Giebel ausgestaltet wurden, wie sich der unerschöpflichste Reichtum gerade hier offenbart, wie alles aufzusprießen und zu blühen scheint, und wie das Streben zur Höhe, zu Gott hinauf, seinen Ausdruck findet. Eine erstaunliche Folgerichtigkeit und Einheit in der Formbildung, die keineswegs einen unter-

[1] Die Architektur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Skulptur 91 180.

[2] Vgl. Hasak im Handbuch der Architektur II. Tl, 4, 3, S. 219.

geordneten Wert hat, gewahrt man, wenn das Auge die in regelmäßigen Absätzen sich vollziehende Gliederung und Verjüngung oder die Wiederkehr der Grundformen des Stiles verfolgt. Da „giebeln und türmen sich die Massen, allmählich abnehmend, in die Höhe, wodurch sie dann die Ähnlichkeit mit kristallisierten Pyramiden erhalten, oder auch wegen der reichen Stab- und Laubverzierung an das Wachstum der Pappeln und Zypressen erinnern, deren Zweige von unten bis oben, die kleinsten wie die größten, sich alle gen Himmel wipfeln" (Boisserée).

435. Unter diesem Gesichtspunkt muß man jedenfalls die Wiederholung derselben Formen betrachten. Wie im Baume Zweige und Blätter oder Blüten sich ziemlich gleichförmig wiederholen, so kehren in der Gotik wie in keinem andern Stile die gleichen Formen immer wieder. Freilich sind geometrische Formen bei allzu häufiger Wiederkehr aus mehreren Gründen doch leicht ermüdend; die Gotik schrak in ihrer Konsequenz nicht davor zurück. Von den Grundformen kommt zuerst das gleichseitige, geradlinige und sphärische, Dreieck in Betracht; auf ihm beruht die von dem Italiener Cesariano, dem Herausgeber Vitruvs, so genannte „deutsche Symmetrie"; es ist das, was der deutsche Übersetzer des Cesariano, Walter Rivius, den „vornehmsten und höchsten Steinmetzengrund des Triangels" nennt (Boisserée). Ausschließlich deutsch ist er keineswegs, nicht einmal ausschließlich gotisch. Aber tatsächlich bildet diese edle Form, welche, aus Sextanten gebildet, durch ihre innere Gesetzmäßigkeit einigermaßen die Vorzüge des Rundbogens mit denen des Spitzbogens vereinigt, die Grundform für alle Spitzbogen am Gebäude; nie kommt eine gedrücktere Form vor. Sie bestimmt teilweise auch das Maßwerk, indem drei kleinere Figuren mit gleichen Bogen hineinbeschrieben werden. Doch verwendete man hier auch das runde Drei- und Vierblatt usw. Das Vierblatt erinnert an das gleichseitige Viereck, das nicht minder häufig benutzt wird, zumal in der Erweiterung zum gleichseitigen Achteck. Aus dem Dreieck bildete man ferner ebenso das regelmäßige Sechseck und Zwölfeck. Der Kölner Chor ist mit fünf Seiten eines Zwölfecks und die Kapellen mit drei Seiten eines Achtecks geschlossen. Es gibt rund- und spitzbogige Vierpässe und Sechsblätter, daneben Fünfblätter. Bei größerer Blattzahl entsteht die Form der Rose, bei kleinerer die des Kleeblattes. Die einzelnen Blätter werden bisweilen wieder in kleinere Blätter geteilt und das Drei- oder Vierblatt usw. in einen Kreis eingeschlossen, wodurch sich wieder kleine sphärische Dreiecke



Bild 83. Kreuzblume. (Glockentürmchen der Kathedrale zu Chartres.)

ergeben. So werden die Grundformen im Maßwerk verwendet. Die dreieckige Giebelform kehrt überaus häufig wieder. Mit dem Vierblatt ist die Kreuzform gegeben, die, wie im großen, so auch im kleinsten dienen muß; die Kreuzblume krönt beinahe alle Spitzen (Bild 83).

436. Wenn die geometrischen Figuren in ihrer gleichen oder ähnlichen Wiederholung, ihre innere Gesetzmäßigkeit und Schönheit vorausgesetzt, musikalischen Motiven gleich, eine Art melodischer Schönheit erzeugen, so ergibt sich eine rhythmische aus den Zahlenverhältnissen, nach welchen die Bauteile geordnet sind. Die Mittelschiffsbreite von Achse zu Achse beträgt im Kölner Dom 50 römische Fuß = 15 m. Dies gilt als Einheitsmaß; folgende Zahlen besagen das Vielfache desselben für die beistehenden Bauteile: Gesamtlänge 9, Gesamtbreite 3, Höhe 3, Seitenschiffe und Interkolumnien von Achse zu Achse $^1/_2$, Kreuzschiffslänge 5, Kreuzschiffsbreite 2.

Genau mißt nach Ennen[1] die Länge des Domes vom Westportal bis zur östlichen Wand der Dreikönigen-Kapelle 135,6 m, das Mittelschiff von Achse zu Achse 15 m, ein inneres Seitenschiff von Pfeilerachse zu Pfeilerachse 5,18 m, ein äußeres 6,95 m, die Querschiffslänge 75,1 m, die Höhe des Mittelschiffs 45 m, des Seitenschiffs 19 m, die Höhe der Mittelschiffs-Dachfirst 61,5 m, die Entfernung der Pfeiler voneinander 7,75 m; in derselben Entfernung stehen die Pfeiler des Mittelschiffs von denen der Seitenschiffe, so daß in letzteren die Gewölbefelder regelrechte Quadrate bilden.

Aus solchen Maßen erkennt man leicht eine hohe und gefällige Gesetzmäßigkeit. „Nirgends wieder findet sich von der Westfront bis zur östlichsten Kapelle dieselbe Gesetzmäßigkeit aller Teile bei gleichem Reichtum." In anderer Weise entdeckt Pfeifer, ausgehend von der Zahl drei und vier, von dem Verhältnis des goldenen Schnittes und der Laméschen Reihe (21, 34, 55, 89, 144), daß die Diagonale der Vierung (21 m) als Einheitsmaß des Baues in seinen Hauptteilen und zahlreichen Einzelheiten betrachtet werden kann. Obwohl alle derartigen Rechnungen aus naheliegenden Gründen nicht durchaus genaue Ziffern ergeben und häufig auch dort etwas gesucht wird, wo gewisse Verhältnisse selbstverständlich sind, und obwohl andere Verhältnisse manchmal störend dazwischentreten, so ergibt sich im allgemeinen doch, daß in Wirklichkeit Zahl und Maß auch bei diesem großartigen Werke Erzeuger der Schönheit wurden.

An diese Maße und Zahlen knüpft sich weiterhin eine teils tiefsinnige teils spitzfindige Symbolik, die dem Mittelalter sehr geläufig war. Man kann darüber Helmken[2], ferner Görres[3], Kreuser[4], Jungmann[5] usw. nachsehen.

437. Wir wollen hier nur noch kurz die allgemeinen Raum- und Beleuchtungsverhältnisse berücksichtigen. Man sagt oft, daß der

[1] Dom zu Köln. [2] Dom zu Köln. [3] Dom zu Köln.
[4] Kirchenbau I 723—777. [5] Ästhetik II[3] 174—210.

gotische Gliederbau im Gegensatz zum romanischen Massenbau eine besonders leichte und lichte Gestaltung der inneren Teile der Gotteshäuser gestatte. Das ist im Prinzip durchaus richtig, da die Last des Gewölbes auf die Streben außerhalb des Baues abgeleitet und die Mauer möglichst erleichtert und durchbrochen wird. Der tatsächliche Gewinn für die Helligkeit und Weiträumigkeit scheint aber wenigstens in vielen Fällen kaum merklich. Die großen bemalten Fenster führen manchmal recht spärliches Licht ein, z. B. im Wiener Stephansdom. Die Weite des Mittelschiffs und die Schlankheit der Pfeiler ist oft gar nicht so bedeutend. Die Mittelschiffsweite der altchristlichen Zeit wird jedenfalls nicht erreicht, die der romanischen kaum übertroffen (vgl. Köln und Mainz). Bezüglich der Pfeilerdicke und des Pfeilerabstandes glaubt Hübsch schreiben zu können: „Die Zwischenunterstützung wird (wenigstens vor dem Ende des 14. Jahrhunderts, welches man gewöhnlich schon zur Verfallperiode rechnet) nicht gerade lichter, als uns schon die kühneren Beispiele der romanischen und nachromanischen Bauart zeigten. Selbst die glatten Rundpfeiler oder Säulen an der Bogenstellung vieler französischen Kirchen (z. B. der Kathedralen von Paris und Châlons) lassen nur eine Zwischenweite von beiläufig vier Durchmessern, welch letztere etwa ein Zehntel der Mittelschiffsweite betragen. Und die mit Dünnsäulen umgebenen Rundpfeiler der Kathedralen von Chartres, Amiens und Reims lassen zwischen sich kaum dreimal so viel Weite, als ihre Dicke beträgt. Am Kölner Dom und ähnlichen Kirchen ist aber die Zwischenweite noch viel geringer, und die Pfeilerdicke verstärkt sich auf fast ein Fünftel der Mittelschiffsweite. Es wurde also kein Gewinn daraus gezogen, daß die Kreuzgewölbe nicht mehr bloß auf die quadratische Abteilung beschränkt und die Pfeiler nun gewöhnlich etwas weiter als um die halbe Mittelschiffsweite voneinander entfernt wurden, was übrigens schon in romanischen Kirchen vorkommt, also kein neuer, nur dem Spitzbogen eigener Fortschritt ist."[1] Es liegt allerdings nicht im Wesen des Stiles begründet, wenn für die Geräumigkeit und die freie Durchsicht und bisweilen für die Helligkeit der Mittelschiffe nicht nach Kräften gesorgt wurde.

Offenbar aber wollte man im allgemeinen nur die Höhe möglichst steigern, was an und für sich gewiß sinnvoll ist, aber auch wieder den Nachteil herbeiführt, daß die Seitenschiffe niedriger erscheinen, ja das Mittelschiff bei sehr dicken Pfeilern enger, als es sollte. Ganz freizusprechen ist also die Gotik in ihrer geschichtlichen Erscheinung nicht von der Übertreibung des Vertikalismus auf Kosten des im Wesen der Baukunst und in dem Zwecke der Gebäude wohl begründeten Horizontalismus. Ich sage: im Wesen der Baukunst; denn wenn auch der Triumph der Kunst in dem Aufbau

---

[1] Die Architektur ꝛc. 90.

zur Erscheinung kommt, so ist es doch jedem Bauwerk wesentlich, auf der Erde sich auszubreiten und an ihr zu haften. Was den Zweck angeht, so muß ein Haus immer doch in einem Verhältnis zu seinem Bewohner bleiben, so weit auch die Grenzen für diese Bestimmung sein mögen.

438. Nicht ganz ohne Grund haben einige auch gegen die Auflösung der Mauer in Glasfenster geeifert, da ein Pfeilergerüst mit Glasfüllung mehr wie ein Kunststück als wie ein Gebäude erscheinen müsse. Indes bei der Zauberwirkung der bemalten Fenster, z. B. im Kölner Domchor, wenn die Morgensonne sie bescheint, verstummen die sonst nicht unbegründeten Einwürfe. Ähnliches läßt sich für und gegen die in Deutschland beliebte Durchbrechung der Turmhelme sagen. Lübke schreibt: „Es ist ein staunenswerter Beweis von der großartigen Kraft und Konsequenz des gotischen Systems, welches selbst auf dem höchsten Punkte mit genialer Rücksichtslosigkeit gegen alles, was praktisch und zweckgemäß zu nennen ist, nur der Verwirklichung seines Ideals nachstrebt.“ Man wird immer gestehen müssen, daß die Gotik bei allen Übertreibungen in einzelnen Punkten, vom idealen Standpunkt betrachtet, über alle Vorwürfe obsiegt durch den überwältigenden Eindruck ihrer größten Schöpfungen im ganzen; aber völlig schweigen werden die Stimmen nicht, welche sie wegen zu großer Äußerlichkeit und einer gewissen Maßlosigkeit tadeln. Daß sie sich einst überleben sollte, war freilich nicht gerade darin allein, sondern in dem natürlichen Lose aller Menschenschöpfungen begründet.

Dazu trug nicht wenig der Umstand bei, daß sie eine zu ausgeprägte Eigenart hatte, um allerorts ohne wesentliche Veränderungen gefallen zu können. In England und Spanien erlitt sie eine erhebliche Umgestaltung. Wir wollen indes hier nur auf Italien, mit dem wir uns in dem folgenden Abschnitt ausführlicher zu beschäftigen haben, etwas näher eingehen. Bereits im Jahre 1253 konnte zu Assisi die schöne gotische Doppelkirche S. Francesco eingeweiht werden. Es folgen unter andern die Dome von Arezzo, Florenz und Siena. Die meisten dieser Bauten haben gewisse Charakterzüge miteinander gemein, die aus der Eigenart des Volkes und des Landes zu erklären sind. „Der heitere, behagliche Sinn des Südens liebte mehr weite, freie, breitgelagerte Räume von mäßiger Erhebung und ausgedehnten Wandflächen, an denen sich der gestaltungsfreudige Trieb des Volkes in farbiger Bilderschrift ergehen konnte“ (Lübke). So wird denn in Italien die strenge Folgerichtigkeit der Gotik gemildert, ja der Nachdruck statt auf die mathematische Konstruktion vielmehr auf eine spielende Dekoration gelegt. Das Mittelschiff gestaltet sich breiter, dagegen minder hoch. Die Pfeiler treten weiter auseinander und gliedern sich einfacher, die Profile werden schlichter geformt und eher durch Farbschmuck belebt. Da man keine großen Fenster braucht, so gewinnt man auch für Wandmalereien Raum. Die breiteren Gewölbejoche, die acht- oder viereckigen oder runden Stützen mit ihren meist nicht vom Boden aufsteigenden Diensten, die geringe Höhe des Mittelschiffs, die einfach polygone Form des Chores, fast immer ohne Umgang und Kapellenkranz, alles dies gibt dem Innenbau ein verändertes Aussehen. Der Blick wird weniger emporgezogen, als vielmehr an den großen Wandflächen zum Altar geleitet, weniger durch eine mannigfaltige Glie-

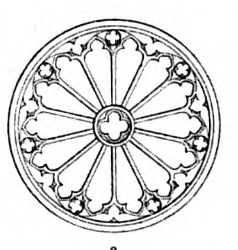
berung im einzelnen beschäftigt; findet man doch unter anderem auch keine der künstlichen Gewölbeteilungen, in denen der Norden manchmal, am stärksten in England, sein Gefallen fand. Der Südländer liebt das Gesuchte, Verwickelte, Unruhige nicht. Der Außenbau gewinnt ein anderes Aussehen durch die flachere Bedachung, das sehr vereinfachte Strebewerk, die beliebte, oft weit gespannte Kuppel auf der Vierung und die eigentümliche Gestaltung der Fassade. Denn diese wurde, weil sie nach alter Gewohnheit des Turmes entbehrte, gern in drei durch Pfeiler getrennten und eingefaßten Giebeln bis ziemlich hoch über die Schiffe emporgeführt. Gesimse und Galerien betonten die horizontale Richtung; eine Rose prangte über dem Giebel des Mittelportals. Nicht selten mischen sich romanische oder antikisierende Formen unter die gotischen. An der Fassade entfaltet sich auf das üppigste die Dekoration in buntfarbigem Marmor, Mosaiken und plastischen Figuren. Wir geben als Probe die Fassade des Domes von Orvieto (Tafel 19).

Der Hauptbau des Domes sieht noch einer altchristlichen Basilika ähnlich: das dreischiffige Langhaus zeigt einen bemalten Holzdachstuhl über schlanken, weitgestellten Rundsäulen (die Vierung allein hat Bündelpfeiler); Mauern und Stützen schimmern in bunten Marmorarten; die Scheidbogen sind rund, aber etwas reichlicher profiliert; die zweiteiligen Fenster der Oberwand haben Spitzbogen mit leichtem Maßwerk; die quadratische Apsis ist mit Mosaik und einem farbenprächtigen Fenster geschmückt. Die 1310 begonnene Fassade gleicht der des Domes von Siena, ist aber übersichtlicher und zierlicher: Portale mit gewundenen Säulen und Giebeln (das mittlere rundbogig); über der ersten Galerie die Rose und Ziergiebel, unter dem mittleren ein Statuenreihe in Nischen unter Baldachinen; an den Vorsprüngen, auf welchen die etwas massiven Strebepfeiler sich erheben, Marmorreliefs; auf den Vorsprüngen die Evangelistensymbole aus Bronze; an den Flächen Mosaikgemälde auf Goldgrund, zum Teil noch aus dem 14. Jahrhundert; Statuen der Propheten beiderseits der Rosetten und der Apostel in der Nischenreihe.

439. Wie wenig übrigens gewisse vorteilhafte Modifikationen der Gotik ihr inneres Leben angreifen, können die Änderungen beweisen, welche sie sich in der Spätzeit gefallen ließ. Im Grundplan haben ihren Vorteil die Hallenform der Kirche, wenn auch das Äußere dabei etwas kahler wird (oben Nr 418), die Weiterstellung der Pfeiler und Erbreiterung des Mittelraumes, die Hereinbeziehung der Strebepfeiler in das Innere, um zwischen ihnen Kapellen anzulegen, der Wegfall des Kreuzschiffes und die Einschiffigkeit, wo sie dem praktischen Bedürfnis genügt, die Aussparung größerer Wandflächen für die Malerei, die Vereinfachung der Choranlage und der Pfeiler, die Beschränkung der plastisch-architektonischen Ornamentik. Rechnen wir dazu — wenn sie auch nicht gerade der Spätzeit angehören — die Veränderungen, welche die Gotik in den nordischen Backsteingebieten infolge des Materials, in der Profanarchitektur (Saal-, Haus- und Burgbau) infolge des besondern Zweckes und in den verschiedenen Ländern aus allerlei Ursachen erfuhr. Das Ableben der Formen aber erzeugte in der späteren Zeit die vielen Spielereien in den Baugliedern, von den Gewölberippen und dem Fenstermaßwerk herab bis zu dem Profil des Wasserschlages, die mannigfachen Umformungen des Spitzbogens (Bild 75, S. 292) und den Wechsel

Der Dom zu Orvieto. S. 328.

mit dem Ansatz von Gurten und Rippen (vgl. in Bild 84 b das künstlich gewundene Maßwerk mit dem einfachen der Frühzeit Bild 84 a). Nüchternheit und Überladung sind, wie immer, die Mittel, der Übersättigung an den lang geübten Formen abzuhelfen; anorganische Trennung des Konstruktiven und Dekorativen kündigt den Verfall an. Ein seltsames Beispiel von dekorativer Überladung bietet die Kapelle Heinrichs VII. in Westminster (Tafel 20).


a

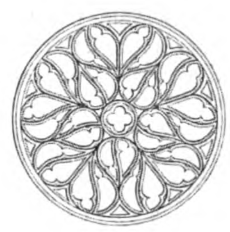

b

Bild 84. Radfenster.
a frühgotisch, b spätgotisch.

Obschon sonst die englische Gotik einfache, große Formen und gerade Linien vorzog, so versuchte sie doch an den Gewölben und einzelnen andern Gliedern allerhand Künste in Sternen, Netzen, Fächern; in der Behandlung der Dienste, Kapitäle und Bogen (Lanzettbogen in der ersten, Tudorbogen in der spätesten Zeit, dazwischen verschiedene andere Arten; vgl. Bild 75, S. 292); endlich nicht zum mindesten im Maßwerk. Das Konstruktive des Stiles wird dadurch nicht berührt, ebensowenig die tiefer greifenden Eigentümlichkeiten, welche aus dem Charakter des Volkes und Landes sich als notwendig ergaben und bei dem Wechsel und der teilweise rückläufigen Bewegung der Dekoration unverändert blieben: große Länge der Kirchen, rechtwinkliger Chorschluß, Mittelturm, bescheidene Front mit niedrigen Portalen, maßvolles Strebewerk, hohe Fenster. Die Neigung zu jenen Formkünsten erklärt sich aus dem nationalen Holzstile, der anfangs sogar vielfach die Beibehaltung der Holzdecke in Kirchen veranlaßte. Schon im frühen Lanzettstil (13. Jahrh.) offenbart sich die Neigung zum Dekorativen; der Stil des 14. Jahrhunderts hat davon sogar den Namen; der Perpendikulärstil (Anfang des 15. Jahrh.) wurde von den senkrechten Abteilungen des im übrigen stark geschweiften Maßwerks benannt und ließ zuerst die ganzen Pfeilermassen sich in trichterförmigen Gebilden ausblühen, die oben etwa noch ein sphärisches Dreieck als flachen Spiegel übrig lassen. Der Tudorstil treibt alles auf die überhaupt erreichbare Höhe der Künstlichkeit. Unsere Tafel zeigt den Tudorbogen, die gewundenen Ziersäulen, die Nachahmung des Maßwerks an allen


a Kapitäl mit Weinrebenlaub.


b Kapitäl mit Eichenlaub.


c Kragstein.

Bild 85.

freien Flächen und an den Bogen, das etwas unruhige Maßwerk in den mächtigen Fenstern, vor allem aber die völlige Aufhebung des Steinstiles durch die Gliederung des Gewölbes, von dem die Trichter zapfenartig herabhangen.

440. Noch ein Wort über die Beihilfe, welche die Schwesterkünste der gotischen Baukunst leisteten. Da die weiten Wandflächen wieder verschwinden, so tritt die Glasmalerei in die Rolle der Wandmalerei ein, ohne daß diese sich ganz verdrängen läßt; die farbige Hervorhebung kleinerer Bauglieder bleibt durchaus in Übung. Die dem konstruktiven Charakter des Stiles mehr entsprechende Figurenplastik fand nie eine ausgiebigere Verwendung als an den großen gotischen Domen. Das Relief und das kleinere plastische Ornament wird nicht vernachlässigt (Bild 85 a b c, S. 329; für die Ausstattung der herrlichen Gotteshäuser sorgen im Verein der religiöse Sinn und die Prachtliebe der Zeit.

Die Ideenkreise der gotischen Plastik hat neuerdings Mâle in dem Werke L'Art religieux du XIII siècle en France gründlich dargelegt; er hat auch die Entwicklung der monumentalen Plastik durch das ganze Mittelalter, teilweise auch in Deutschland, eingehend berücksichtigt. Natur, Wissenschaft und Sitte, das Alte und das Neue Testament, die heilige und die profane Geschichte oder Legende stehen jetzt der Kunst zu Diensten; der Humor findet seine Stelle. Der Künstler hat seine feste Zeichensprache, er weiß nach Maß und Zahl zu arbeiten und den ganzen Reichtum der Gedanken unmittelbar oder in sinnbildlicher Andeutung auszusprechen. Die Technik hat es zu einer erstaunlichen Geläufigkeit gebracht, die Natürlichkeit und Freiheit der Darstellung ist in den besten Werken glücklich erreicht, soviel Unvollkommenheit auch nebenher geduldet wird. Uns fehlt zu rechter Würdigung öfters das Verständnis des Mittelalters, dann aber auch die verdeutlichende Farbe. Übrigens ist in Gipsabdrücken und Photographien ein ansehnlicher Teil der Skulpturwerke zugänglicher gemacht worden.

441. Viollet-le-Duc sagt sehr wahr von jener Blüteperiode der Künste: „Ein Ruhm der Kunstschulen des 13. Jahrhunderts war es, die Kunst zu popularisieren. Wie bei den Griechen, so war damals die Kunst überall anzutreffen, im Palast wie im gewöhnlichen Hausrat, in dem Festungsbau wie im Wappenschilde. Die Kunst galt als Lebensbedürfnis, und eben dies war für sie Lebensbedingung. Die industrielle Kunst hatte man noch nicht erfunden, deren Name schon zur Genüge besagt, wie uns der rechte Begriff von Kunst abhanden gekommen ist.“ [1] Die Baukunst mit ihren Schwesterkünsten mußte in der Tat populär sein, um so gewaltige und so reiche Werke hervorzubringen, und der genannte Kunstkritiker irrt nur darin, daß er gerade dem Laienelement den Fortschritt der Kunst zu-

[1] Dictionn. de l'arch. u. d. W. Sculpture 252.

Kapelle Heinrichs VII. in Westminster. Inneres. S. 329.



schreibt; man kann vielmehr auch von der gotischen Periode mit Mâle behaupten, daß „die Kunst des Mittelalters, auch in den Jahrhunderten ihrer Blüte, die hieratische Größe der urchristlichen Kunst bewahrte“; die Kirche inspirierte die Kunst und gab ihr den hohen Schwung auch in der Zeit, da Laienbaumeister und Werkführer die Dome bauten.

442. Die Skulpturen der großen Dome zu Paris, Senlis, Chartres, Amiens, Reims waren oder sind wirkungsvoll bemalt, nicht in der Weise, wie man flache Malereien behandelte, sondern mit Rücksicht auf die Modellierung und die Schattenwirkung. Da nun seit der Mitte des 13. Jahrhunderts auch mehr Natürlichkeit und realistische Treue in Haltung, Gewandung und Ausdruck hinzukommt, so sind manche dieser Werke auf den vollen Schein des Lebens, ohne Aufgebung des idealen Zuges, nicht ungeschickt berechnet. Die Grabdenkmäler, z. B. in St-Denis, können die Natürlichkeit am besten veranschaulichen, während die Figuren Christi und der Gottesmutter an den Domen naturgemäß typisch-ideal behandelt sind. Es gibt nun aber der Zwischenstufen sehr viele, da an und in den Kirchen die verschiedensten Heiligen, Könige, Sinnbilder von Tugenden und Lastern, ja Teufel und Verdammte dargestellt sind.

Die deutsche Skulptur hat nicht eine gleich organische und glückliche Entwicklung durchgemacht; es wurden an sie in der gotischen Periode plötzlich allzu hohe Forderungen gestellt. Dennoch hat sie allerorten Ansehnliches zu Tage gefördert; die Bemalung war auch hier gebräuchlich, wie unter anderem die Apostelstatuen des Kölner Domchores noch beweisen.

Für die Wandmalerei des gotischen Stiles lassen sich in Deutschland mehr Belege beibringen als in Frankreich. Sicher aber wurde sie wenigstens außer dem Chor oft vernachlässigt. Mit den gotischen Bauten wurde man in so vielen Fällen ja überhaupt nicht fertig; die Glasgemälde gingen vor, und die einfache Kolorierung einzelner Bauglieder konnte genügen.

443. Die Glasmalerei kam spätestens im 10. Jahrhundert auf. Sie ist, wie es scheint, ursprünglich Mosaikarbeit, indem bunte durchsichtige Glasstücke durch Bleifassung verbunden wurden. Die ersten erwähnten und die ersten erhaltenen gehören Deutschland an (Tegernsee, Augsburg); in Frankreich, dem vielleicht auch die Erfindung zukommt, blühte sie am glänzendsten: Poitiers, St-Denis, Chartres (146 Fenster), Bourges (183 Fenster) und alle die gotischen Dome. In Deutschland kommen Köln (St Kunibert und der Domchor), Straßburg und Freiburg vor allem in Betracht. Den gotischen Domen geben die gemalten Fenster erst die rechte Stimmung; ohne die Farbe wären so viele Fenster unerträglich, und die Bauformen entbehrten der Hälfte ihres poetischen Reizes. Erst die Farbe versöhnt auch die Fenster mit der Mauer. Teppichmuster in den Fenstern können zu der wesentlichen Wirkung genügen; es ist aber nicht abzusehen, warum figürliche

Darstellungen dort nicht ebensogut wie auf den Wänden angebracht wären, und zwar auch in großen, die Aufmerksamkeit fesselnden Gestalten. Übrigens muß das Prinzip, die Fenster seien nichts als eine durchbrochene Mauer, nicht so aufgefaßt werden, als ob der Stil der Glasmalerei derselbe wie der Stil der Wandmalerei wäre. Glasgemälde müssen sich der Architektur inniger anschließen als Gemälde auf einer festen Mauer, und um vieles idealer und allgemeiner in ihrem Gesamtausdruck sein[1].

Das Verhältnis der Glasmalerei zum farbigen Kircheninnern dürfte Schnaase richtig also bestimmt haben: „Die Lösung ihrer Aufgabe setzte voraus, daß die übrige Architektur in demselben Geiste behandelt war und namentlich das Element der Farbe, das sich an den Fenstern in seinem höchsten Glanze zeigen sollte, in sich aufgenommen hatte. Neben weißen Wänden erscheint die Glasmalerei als ein bunter, willkürlicher Flecken, neben bemalten das weiße Fenster wie eine Lücke. Der Gebrauch farbiger Fenster hing daher in der romanischen Architektur mit der Gewohnheit durchgeführter Wandmalereien zusammen und erlangte im gotischen Stile um so höhere Bedeutung, weil derselbe die Wandmalereien, für die er keine Flächen besaß, aufgab, aber die Farbe beibehielt und sie, indem er sie als Mittel, nicht historischer Darstellung, sondern architektonischen Ausdrucks benutzte, nur um so inniger mit dem Ganzen verschmolz. Er färbte die feinen Glieder, in welche sich die Massen auflösten, mit verschiedenen, ihren Funktionen entsprechenden Tönen, die tragenden mit helleren, die bloß füllenden und verbindenden mit dunkleren, die vertikalen mit aufsteigenden, die horizontalen mit bandförmigen Mustern, das Kapitäl mit Gold. Auch die Skulptur war von dieser Regel nicht ausgenommen; auch sie prangte in Gold und Farben, nicht bloß im Innern der Kirchen, sondern auch an den Portalen. Neben dieser durchgeführten Polychromie erschien dann die Glasmalerei als die höchste Steigerung des alle Teile durchdringenden, aber an den undurchsichtigen Steinen nur in elementarer und architektonischer Bedeutung entwickelten farbigen Lebens" (V. Bd, S. 557). In der Voraussetzung, daß diese Übereinstimmung gewahrt und nicht das viel gepriesene geheimnisvolle Dunkel übertrieben wird, ist die Gotik gewiß im stande, eine einheitlichere und gehobenere Stimmung zu erzeugen, als sie der romanische Stil mit seinen schweren Mauern und oft zu kleinen Fenstern ermöglicht. — Über die gotische Bauweise und über das Verhältnis derselben zur Bildhauerei und Malerei verdient verglichen zu werden Jungmann, Ästhetik, dritte Auflage, Nr 341 ff 420, und vor allen Dursch, Ästhetik der christlichen bildenden Kunst, zweite Auflage, S. 265 ff. — Bezüglich der Profanarchitektur des Mittelalters verweisen wir auf das Handbuch der

[1] Vgl. Kunstlehre IV 231 ff.

Architektur II. Tl, Bd IV, 1 und 2 und auf Caumont, Architectures civile et militaire. Hier stehe nur eine Probe, das Rathaus von Münster i. W.) zweite Hälfte des 14. Jahrh.; Bild 86). Wie das Bürgerhaus und schon das alte westfälische Bauernhaus, wendet es bei ansehnlicher Tiefe eine schlanke Fassade der Straße zu. Das Erdgeschoß bildet eine auf starken Rundpfeilern ruhende offene Halle (Laube); es diente zu Handelsgeschäften. Oberhalb der hohen Spitzbogen (und des Frieses) erhebt sich das Hauptgeschoß, der Versammlungsraum, durch vier große Maßwerkfenster und reich gegliederte Wandpfeiler nach außen geteilt. Vor dem Dachraum steigt der seitlich abgetreppte, oben horizontal abschließende Giebel auf. Die doppelt so hohe als breite Fassade ist auch im Giebel gefällig abgeteilt, mit Fenstern, fensterähnlichem, durchsichtigem Stabwerk, mit Fialen, Wappen- und Bilderschmuck prächtig geziert. Die Schlankheit des Ganzen mag auffallen, kennzeichnet aber die Tendenz des gotischen Stiles. Im übrigen sind die Verhältnisse sehr glücklich. Die Mitte ist von unten nach oben scharf bezeichnet, um die ursprüngliche Zweischiffigkeit des Innenraums auch äußerlich anzudeuten.

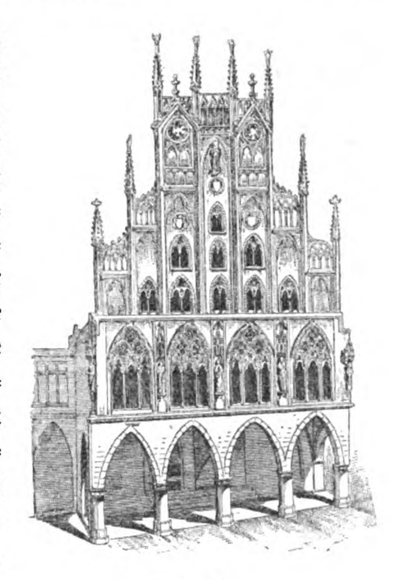


Bild 86.
Das Rathaus in Münster i. W.

Fünftes Kapitel.

Die Renaissance.

Literatur. Handbuch der Architektur II. Tl, Bd V, VI u. VII; Springer, Kunstgeschichte Bd III u. IV; Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance; Ortwein und Scheffers, Deutsche Renaissance; Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst.

444. Die Neuzeit hat auf allen Gebieten der Kunst sich neue Wege gebahnt, das Alte zwar ungebührlich vernachlässigt, aber die Verwirklichung ihres Ideals mit erstaunlichem Eifer angestrebt. Der idealen Geistesrichtung des Mittelalters gegenüber bricht der Wirklichkeitssinn (Realismus) durch; Naturgemäßheit und Wahrheit, aber auch Weltlichkeit, Äußerlichkeit und Sinnlichkeit beherrschen die Kunst. In diese Richtung lenkte man nicht nur in Italien, sondern auch im Norden seit dem 14. und 15. Jahrhundert ein. Die Hoffnung auf eine durchgehende Neugestaltung, ja eine „Wieder-

geburt" setzte alle Kräfte von neuem in Schwung. Die Wiedererweckung des klassischen Altertums wurde bald zum Losungswort, obwohl man doch im Grunde nur nach einem neuen Ausdruck der eigenen, ganz modernen Ideale suchte. Von Italien geht der Hauptanstoß aus, aber in Frankreich und in andern Ländern sind die Verhältnisse zur Aufnahme desselben überaus günstig. Bezüglich der Architektur mag man darauf hinweisen, daß die Gotik sich überlebt hatte; allein es wird das vielfach übertrieben; die Abwendung von der Gotik als solcher war das schwächere der treibenden Elemente. In Italien war der nordische Baustil nie völlig heimisch geworden; der Drang nach etwas Neuem war durchschlagend, und eine nie abgestorbene Bewunderung für das Antik-Klassische gab die Schwungkraft.

Doch ist wahr, was Kuhn von der Gotik in Italien sagt: „Dem Südländer behagte die Eng- und Hochräumigkeit, der strenge mathematische Organismus und die gedrungene, gemessene Formbildung der Gotik niemals, während die helle Weiträumigkeit, die Freiheit und die schwellenden, elastischen, aus innerem, lebendigem Trieb sich schwingenden Formen der römischen Bauten seiner Empfindung entgegenkamen." Damit ist einer der edelsten Charakterzüge des neuen Stiles gekennzeichnet. Dazu kommt, zumal für jene Zeit, die Freude des Italieners an der Pracht im großen und der Zierlichkeit im kleinen, die in der Renaissance einen neuen Ausdruck sucht. Die zahlreichen Reste der römischen Bauten in Italien und besonders in Rom boten für alles das willkommene Muster dar. Freilich waren die Vorbilder für die Einzelformen zahlreicher als für die Gesamtanlage, sei es einer Kirche, sei es eines Palastes oder einer Bürgerwohnung. Für das Ganze mußten entweder neue Konstruktionsentwürfe in die Lücken eintreten, oder aber eine Anleihe bei der altchristlichen und der romanisch-gotischen Baukunst gemacht werden.

Teilweise verleugnet also die Renaissance die christliche Vergangenheit und borgt bei den alten Römern, teilweise kehrt sie doch, aus einem gewissen konstruktiven Unvermögen, oder weil die brauchbarsten Formen bereits gefunden waren, zu den hergebrachten großen Konstruktionen zurück und erprobt ihre eigene Kraft in den dekorativen Aufgaben der Baukunst. Reich und vielgestaltig erweist sich ihre Tätigkeit auf alle Fälle, um so mehr, als eine Reihe von bedeutenden, vielseitig tüchtigen Talenten die Führung übernimmt. Der Individualismus der Neuzeit macht sich gerade unter den Händen so hoch begabter Meister noch stärker geltend.

Wollen wir demgemäß die eigenartigsten Schöpfungen der Renaissance auf dem Gebiete der Baukunst durch eine Art von Definition gegen die Schöpfungen der vorausgehenden Stile abscheiden, so nennen wir sie: durch lichte Weiträumigkeit und hohe Pracht ausgezeichnete, in

altrömischen oder gemischten Formen hergestellte Monumentalbauten.

445. Der Ausdruck rinascita oder rinascimento bedeutet ursprünglich (z. B. bei Vasari) einfach den durch Zurückgreifen auf ältere Muster hervorgerufenen Aufschwung der Kunst. Nicht das Aufgeben aller Überlieferung, sondern eine Neubelebung der bisherigen Kunst durch Mischung mit altitalienischen und vor allem antiken Elementen bildet den Kern des neuen Stiles, der Drang nach Fortschritt auf allen Gebieten das treibende Motiv. Die Renaissance ist eine Verschmelzung der gegenwärtigen und nationalen Kunst, d. h. der ausgelebten mittelalterlichen, mit der antiken; friedlich und feindlich zugleich berühren sich die Gegensätze. Manche Schwankungen sind von selbst gegeben, bis eine Entwicklungsform des neuen Stiles, ein vorläufiger Abschluß, den man ganz allgemein als „Barock" zu bezeichnen pflegt, sich im 17. Jahrhundert über ganz Europa verbreitet; in ihm ist das Nationale gleichsam aufgesogen, wirkt aber tatsächlich, zu völliger Einheit verbunden, beständig fort. Wie das nationale Element, so ist auch die Mischung nicht überall die gleiche und tritt später ein auf dieser Seite der Alpen; darum sind denn auch weder die Bezeichnungen noch die Begrenzungen der Perioden (für die mehrfachen Entwicklungsstufen) gleich oder gleichbedeutend. Die Dauer der Renaissance selbst wird auch in den verschiedenen Ländern nicht von allen gleich angesetzt. Trotz einiger rückläufiger Bewegungen kann man wohl sagen, daß im großen und ganzen bis auf den Eisenstil die Renaissance fortwirkt. Nächst diesem jüngsten Stil scheidet sich noch der sog. Hellenismus, d. h. das Zurückgehen auf den griechischen Baustil als allgemeine Norm ab; weiterhin steht auch die völlig konsequente Ausscheidung dessen, was nicht antik ist, nicht mehr ganz in der Entwicklungssphäre der Renaissance. Gewöhnlich rechnet man hingegen nicht nur das Barock, eine das künstlerische Maß bereits in manchen Punkten überschreitende Steigerung, zur Renaissance, sondern auch das Rokoko, welches sich teils aus dem italienischen Barock durch Übertreibung fortentwickelt hat, teils in Frankreich zur Zeit Ludwigs XV. aus dem Grotten- und Muschelstil hervorgewachsen ist. Genre rocaille nannte man diese Richtung der Dekoration, und davon leitet man rococo ab. Im Barock beginnt die Verschnörkelung und Übertreibung an Türen, Fenstern, Kaminen und den größeren Bauteilen (doch ohne Aufgeben der Kraft und Größe); im Rokoko (etwa zweites und drittes Viertel des 18. Jahrhunderts, für Italien erste Hälfte des 17. Jahrhunderts: Bernini, Borromini) werden die geraden Linien gebogen, die strenge Symmetrie geflissentlich vermieden, alles Absonderliche bevorzugt.

446. Die antike Baukunst, soweit sie uns bekannt ist, hat wesentlich nur in ihren Elementen und vor allem in ihrem klassischen Geiste, also für das Studium des einfachen guten Geschmackes Bedeutung. Im übrigen erheischen christlich-kirchliche Bedürfnisse, die modernen Lebensverhältnisse und auch wohl das nördliche Klima etwas anderes. Wenn nun die Renaissance, die anfangs wenig von griechischer Kunst wußte, mit naiver Begeisterung zum Altrömischen als dem Ideal sich zurückwandte, so erklärt sich diese Richtung in Italien leicht. Das Studium der Antike war jedenfalls ein ganz berechtigtes, ebenso die Nachahmung derselben auf dem weltlichen Gebiete, zumal auf altklassischem Boden unter gleichen klimatischen Verhältnissen und bei der nicht ganz unähnlichen Geschmacksrichtung der romanischen Völker.

Das christliche Altertum hatte freilich ein besseres Recht, an das Gegebene anzuknüpfen, um daraus allmählich Neues zu entwickeln. Es trat an seine Aufgabe mit mehr Ernst und Ruhe heran und suchte vor allem den christlichen Geist in einem praktischen und würdigen Innenbau zu verkörpern. Gerade die Lieblingsmuster der Renaissance, das Pantheon, das Marcellustheater u. dgl., ließ es entweder unberücksichtigt oder ahmte sie doch vorsichtiger nach; denn den profanen äußeren Prunk suchte es nicht, und der Zentralbau entsprach seinen Wünschen wenigstens auf die Dauer zu wenig.

Gerade dieser ist nun die Musterform der Renaissance: ein großartiger Kuppelbau mit gedrückter, als antike Halle behandelter Fassade und mit vertikaler Pilaster- und Säulenstellung neben ausgesprochenster horizontaler Flächenteilung. In einem verlängerten Raume aber herrscht das Tonnengewölbe; die Decke bleibt niedrig, ja erscheint durch das weit ausladende Gesims unter dem Tonnengewölbe noch niedriger. Gewöhnlich baute man, wie die Römer, viel massiger, als notwendig war, und versperrte durch die dicken Pfeiler die Durchsicht aus einem weiteren Mittelraum in die ganz engen Seitenräume. Dagegen hat die Kuppel einen Ausdruck der Majestät, welcher durch nichts zu ersetzen ist, zumal wenn dieselbe, wie in der Renaissance, durch einen zylindrischen Unterbau (Tambour) mit großen Fenstern und einen durchbrochenen Aufsatz (Laterne) erhöht wird. Die weiten Mittelschiffe der Kirchen sind freundlich und einladend; der Säulenschmuck und anderer an die Antike erinnernder Zierat behalten stets einen eigentümlichen Reiz. Ohne Langbau aber hat der Kuppelstil eine um so geschlossenere Einheit, eine prachtvolle Beleuchtung gerade von der Mitte aus und offenbart der auf die Kuppel allein gerichteten Betrachtung eine überraschende Kühnheit und eine überaus würdevolle Abrundung.

447. Sowohl beim Kirchenbau, der nicht die stärkere Seite der Renaissance ausmacht und sich gewöhnlich der überlieferten Form wieder annähert, als auch bei Werken anderer Art muß dem neuen Stil weder ein uneingeschränktes Lob gespendet noch das gebührende vorenthalten werden. Dieser Stil ist frei und heiter, ist nach Umständen zart und zierlich oder groß und kräftig, ist überaus reich an Formen, die sich den verschiedensten Zwecken anpassen. Neue Erfindungen hat er nicht viele aufzuweisen (Spiegelgewölbe, Baluster, Kuppellaterne, Sgraffito); fast alle Formen sind vielmehr der römischen Baukunst entlehnt, einige dem altchristlichen Zentral- und Kuppelstil (Tambour der Kuppel, Halbkreisgiebel); die Weiträumigkeit ist italienische Überlieferung, und nur in neuen Verbindungen und Verwendungen bewegt sich kühn und glücklich der unternehmende Sinn der Neuzeit. Die Wirkung der Kontraste gehört zu den beliebtesten Mitteln, deren er sich bedient; werden aber die Gegensätze zu gesucht, so sind sie, zumal

im Gotteshause, störend. Die Ornamentik der Renaissance ist überaus mannigfaltig und bestechend; aber die nicht symbolischen Tiergestalten, die Erinnerungen an das Heidnische und alles derb auf die Sinne Wirkende sollte wenigstens der Kirche fernbleiben. Der Schmuck der Deckenflächen, obwohl von den Römern entlehnt, ist auf das glücklichste fortgebildet worden. Ähnliches darf man der Behandlung von Mauer- und Wandflächen nachrühmen. Mit größter Freiheit sehen wir die Formen der Stützen, des Gebälks und der Gesimse umgestaltet; die mitunter bedenkliche Verzichtleistung auf die ursprüngliche Bedeutung des Einzelnen gestattete die verschiedensten Übertragungen, Erweiterungen, Kürzungen und Veränderungen zu dem vorwiegenden Zwecke einer oft recht geschmackvollen und wirksamen Verzierung. Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß mehrere Einzelmotive im Norden und selbst in der Frühperiode der italienischen Renaissance noch an das Mittelalter erinnern (außer dem Grundriß vieler Kirchen die Brüstung über dem Gesims, gekoppelte Fenster mit gemeinsamem Bogen, Bogengänge, Balkone, Intarsia usw.). Aber Vorzüge und Fehler verdankt die Renaissance doch wesentlich der Nach- und Umbildung des Antiken, so daß sie auf kirchlichem Gebiete mit der in unsern Tagen wiedererweckten mittelalterlichen Baukunst den Wettstreit kaum aufnehmen kann.

448. Bis ins kleinste geprüft und verglichen, bekundet die Renaissance in ihrer wechselvollen Geschichte ein wundervolles Spiel der Phantasie mit antiken Grundformen, und es könnte scheinen, als ob auf diesem Gebiete der ganze Kreis der möglichen Verbindungen und Wandlungen durchlaufen sei. Göller verzeichnet nicht weniger als sechzehn Varianten der römischen Türen und Fenster. Eine ähnliche Fruchtbarkeit zeigt sich, abgesehen von der schon erwähnten Decken- und Mauerbehandlung, bei welcher letzteren die Rustika eine besondere Erwähnung verdient, namentlich noch in den Stützenformen, in Konsolen und Gesimsen. Aber eben dieses rastlose Leben einer nie enden wollenden Fortentwicklung im Kleinen, welche bald die entlegensten Möglichkeiten ergriff und die Elemente selbst (Linie, Rund- und Spitzbogen) nicht mehr natürlich sein ließ, mußte an eine Grenze der Erschöpfung und Ermüdung kommen, die tatsächlich fürs Äußere der größeren Bauwerke im Barock, für das Innere (die kleineren Ornamente) und für Privatbauten überhaupt im Rokoko erreicht wurde. Der Reiz, immer Neues zu erfinden, konnte sich schließlich nur aus der Architektur in die Kleinkunst retten.

449. Außerdem kam man fast notgedrungen zu der Überzeugung, daß auf dem eingeschlagenen Wege das Beste der römischen Baukunst, nämlich die überwältigende Hoheit und die edle Ruhe, je länger je weniger erreicht wurde. Eine „klassische" Richtung räumte also in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allmählich mit allem wieder auf, was nicht echt römisch war. Warum sollte man nicht noch einen Schritt weiter gehen und auch

mit den Römern selbst brechen, weil man sie inzwischen als Schüler der Griechen verachten gelernt hatte? Folgerichtig wird dann die römische Bogenlinie auch noch aus der Architektur verabschiedet, und man baut griechisch — wenigstens dem Namen nach, oder vielleicht richtiger, man erbringt den Beweis, daß weder die Größe der römischen noch die Einfachheit der griechischen Baukunst für unsere Verhältnisse genügen kann, und daß man durch den Bruch mit dem Mittelalter in eine mißliche Lage gekommen ist, aus welcher man sich durch wiederholte Versuche nicht herauszuhelfen weiß.

450. Einen großen Fehler beging eben die Renaissance durch den (freilich nicht überall durchgeführten) Bruch mit der Überlieferung, welcher in mehrfacher Beziehung verhängnisvoll werden mußte. Vor allem zahlte man das Lehrgeld noch einmal, das von den ersten christlichen Jahrhunderten schon entrichtet worden war. Der bewußte Widerspruch gegen die späteren Errungenschaften, ja eine gewisse Abneigung selbst gegen die gut römischen Kreuzgewölbe und Langhausbauten, die im Mittelalter mit bestem Recht zur Herrschaft gelangt waren, führte teils auf den heidnischen Horizontalbau im Gegensatz zum gotischen Vertikalbau, sodann auf die anorganische Mischung von Gewölbebau und Ziersäulen, teils auf einen Palastbau mit einförmig übereinandergeschichteten Stockwerken, mit dem zwar malerischen, aber auch üppigen und eiteln Schmucke, weiter auf die Verwischung der kirchlichen Tradition rücksichtlich des Kirchenbaues und der Dekoration, endlich auf die längst als minder angemessen abgetanen Rund- und Zentralbauten. Nicht als ob das alles unvermeidliche, nicht zu hebende Übelstände wären; beweisen doch ein Petersdom zu Rom, eine Paulskirche in London und eine Michaelskirche in München zur Genüge, daß der Renaissancestil an sich nicht unkirchlich ist. Von jenem wirklich unkirchlichen oder unchristlichen Geiste, welcher allerdings eine Hauptströmung jener Zeit war, wurde das Wesen der Baukunst naturgemäß weniger berührt.

451. Aber die Renaissance erkannte selbst, daß sie auf weltlichem Gebiete eine vollere Berechtigung habe. Der Kirchenbau tritt gegen den Palast-, Schloß- und Villenbau weit zurück. In Florenz weist ein Vierteljahrhundert der aufblühenden Renaissance (1450—1475) an 30 Palastbauten auf. In Frankreich können nach Springer heute noch mehr als 30 Schlösser aufgezählt werden, welche dem 16. Jahrhundert ihren Ursprung verdanken und an Stattlichkeit miteinander wetteifern. Auch in Deutschland wiegt der Schloßbau vor.

Burckhardt urteilt[1], daß der phantastische Zug der Zeit sich in der Baukunst durch eine oft übermäßige Verzierungslust ausdrücke und bisweilen die wichtigsten Rücksichten zum Schweigen bringe; daß sich ferner überall

[1] Cicerone II[7] 300 f.

der Hauptmangel dieses Stiles offenbare, nämlich das Unorganische desselben. Indes nimmt er immer die größten Meister von diesen Fehlern aus und fügt hinzu: „Wenn ein Vorbild für Bauten, wie sie die moderne Zeit bedarf, rückwärts gesucht werden soll, so hat dieser Stil, der allein ähnliche Aufgaben ganz schön löste, gewiß den Vorzug vor allen andern. Nur suche man ihm erst seinen Ernst und dann erst seine spielende Zierlichkeit abzugewinnen. Man ergründe vorzüglich auch sein Verhältnis zum Material. Der gewöhnliche Baustein spricht sich eigentümlich kräftig aus; einen bestimmten Ausdruck des Reichtums wird man dem Marmor, einen bestimmten dem Erz, einen andern dem Holz und wiederum einen verschiedenen dem Stukko zugemutet finden, und zwischen allem diesem bleibt noch ein besonderes Gebiet für die Malerei unverkürzt übrig."

452. Wir heben nun einige charakteristische Proben aus der Geschichte der italienischen, französischen und deutschen Renaissance aus. Die allgemeine Bewunderung für das Altertum, wie sie zumal seit Dantes und Petrarcas Zeiten den Italiener erfüllte, bestimmte auch Brunelleschi, von Florenz nach Rom zu reisen, um die alte Kunst aus dem Grunde zu studieren. Zur Verwertung seiner Kenntnisse bot sich ihm in seiner Vaterstadt eine Gelegenheit, wie er sie nicht schöner hoffen konnte. Die Frage, wie die Kuppel des mächtigen Domes (dessen Baugeschichte fast die Geschichte der Gotik in Italien ist) auszuführen sei, brachte dort die Architekten in Verlegenheit; denn sie mußte 42 m Spannweite haben, und das bei einer noch etwas größeren Höhe des Mittelschiffes. Die heikelste Frage betraf die herzustellenden Gerüste. Brunelleschi übernahm es, den Bau ohne Gerüste auszuführen, und es gelang ihm (seit 1420). An sich ist das nicht eine spezifische Leistung der Renaissance, noch hat der „Vater der Renaissance" dabei viele Neuerungen eingeführt. Es handelte sich um den Ausbau eines gotischen Domes, und Brunelleschi wählte sogar aus mechanischen Gründen oder um der Harmonie willen die spitzbogige statt der vollrunden Form der Kuppel; den zylindrischen Untersatz der Kuppel mit dessen Rundfenstern, sodann die Schutzwölbung, d. h. äußere Kuppel, hat nicht er selbst erdacht. Allein wenn man offenkundig mit der wenig umfangreicheren Kuppel des Pantheons wetteiferte, und der Kuppelbau eine Lieblingsidee der Folgezeit wurde, Brunelleschi aber gleichzeitig weitere Schritte auf dem neuen Wege tat, so darf man immerhin gerade ihn als Baumeister der großartigen Kuppel von S. Maria del Fiore auch den Bahnbrecher der Renaissance nennen.

453. In S. Lorenzo (Bild 87, S. 340), dessen größten Teil nicht er selbst, sondern Manetti ausführte, griff er kühn auf die Kreuzform der altchristlichen Basilika und die flache Decke des Mittelschiffes über monolithen Säulen zurück, trug aber ganz neue Ideen hinein. Die runde Apside

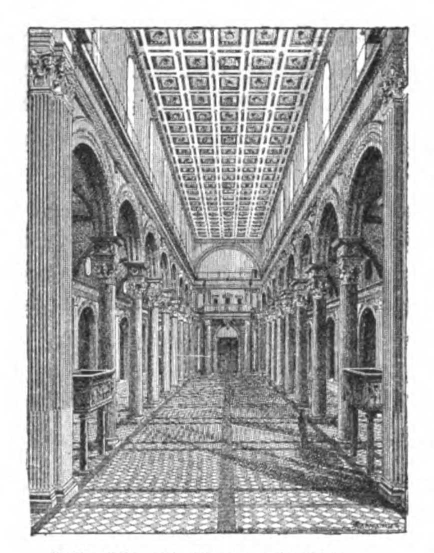


Bild 87. S. Lorenzo in Florenz. Inneres.

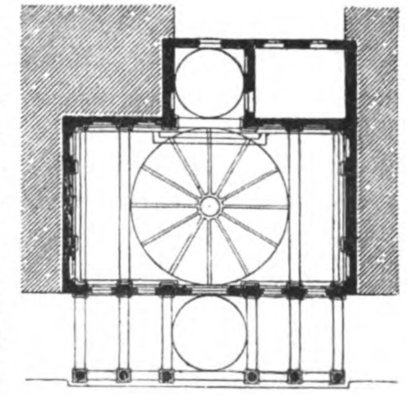
fehlt am Chor, die Vierung trägt eine Kuppel (deren Tambour Manetti wegließ), die Seitenschiffe sind mit flachen Kuppeln gedeckt; romanisch ist der Umstand, daß einem Quadrate des Mittelschiffes immer zwei der Abseiten entsprechen, und daß die Höhe des Mittelschiffes gleich der doppelten Breite ist. Wie die Vorliebe für die Kuppel auffällt, so erinnern die (viereckigen) Nischen, welche die Quadrate der Seitenschiffe begleiten, mit ihrer Pilaster- und Gesimsdekoration deutlich an die Antike; ebenso das dreiteilige Gebälkstück unter dem Ansatz der Bogen, um diese schlanker emporzuheben, wie Brunelleschi es in den Thermen Diokletians und in der konstantinischen Basilika zu Rom gesehen hatte. Über den Arkaden folgt noch das volle dreiteilige, aus Architrav, Fries und Kranzgesims bestehende, sehr aufdringliche Gebälk. Die Tonnengewölbe über den Nischen weisen auf den Vorzug hin, den man in dieser Zeit der runden Form vor jeder andern gibt. Nächst ihr gefällt die quadratische, welche in dem kleinen niedlichen Kuppelbau der Sakristei zur Anwendung kam.

454. In dieser letzteren Form baute er die Kapelle der Familie Pazzi im vorderen Klosterhof von S. Croce in Florenz, die als Zentralanlage ein bewundertes Muster für die Architekten der Zeit wurde. Über der Mitte eines länglichen Rechteckes (Bild 88) erhebt sich die Kuppel, nicht hoch ansteigend, sondern aus zwölf halbkreisförmigen, durch Kappen geschlossenen Rippen aufgebaut und mit Rundfenstern in dem senkrechten Untersatz versehen. Die rechts und links erübrigenden Räume sind mit Tonnengewölben überdeckt. Senkrecht zu dem Rechteck ist ein quadratischer Raum mit einer kleinen, einfach halbkugelförmigen Kuppel überwölbt, sowohl auf der Chor- als auf der Eingangsseite. So weit ist die Anlage streng zentral. Nun aber sollte die antike Vorhalle vor den Tempeln, namentlich auch vor dem Rundbau des Pantheon das klassische Gepräge vervollständigen. Tatsächlich bildet nun die vordere kleine Kuppel nur die Mitte einer rechts und links mit einem Tonnengewölbe versehenen Vorhalle von der Länge des Hauptrechteckes. Sie ruht auf sechs korinthischen Säulen und auf sechs Pilastern an der geschlossenen Seite. Das Gebälk ist ohne Bogen gerad durchgeführt. In der Wand befinden sich zu beiden Seiten des Eingangs

je zwei hohe, rund geschlossene Fenster. Ebenso sind im Innern die breiten Wände mit Pilastern und Blendfenstern natürlich gegliedert. Das gerade Gebälk kehrt wieder; darüber verbindet ein Halbkreisbogen zwei benachbarte und ein größerer die beiden folgenden Säulen. Auch Medaillons mit Bildwerk verzieren die Wände und Kassetten die Tonnengewölbe. Eine Wandfläche zeigt weiter unten Bild 91, S. 346.

455. Brunelleschi entwarf noch den Plan zu S. Spirito. Die größte Ähnlichkeit desselben mit dem Plan für S. Lorenzo beweist, wie sehr er den Absichten des Baumeisters entsprach; er hatte zu beiden Kirchen sogar Modelle angefertigt. In S. Spirito wurden Seitenschiffe und Nischen rings um Chor und Kreuzschiff herumgeführt. Die Nischen haben runde Form, treten aber als solche nach außen nicht hervor. Statt der in S. Lorenzo und in der Kapelle der Pazzi angewendeten, gegen den klassischen Gebrauch kannelierten Pilaster sind an den Wänden Halbsäulen benutzt. In der Badia bei Florenz gab der Meister der einschiffigen Kirche ein Tonnengewölbe mit Kuppel über der Vierung. Eine offene Säulenhalle im neuen Findelhause konstruierte er mit Arkaden, die nicht auf dreiteiligen Gebälkstücken, aber doch noch auf einem Gesims aufruhen. Die Kirche des Kamaldulenserklosters wurde als in sich geschlossener Zentralbau geplant, blieb aber Ruine; die Zeichnung ist erhalten: ein inneres Achteck mit acht starken Pfeilern, welche den Tambour und die gerippte Halbkugel tragen sollten, wurde mit einem Umgang versehen, den ein Sechzehneck mit nach außen geöffneten Nischen abschloß; der Umgang war auf sieben Kapellen eingerichtet, während an der achten Seite eine Vorhalle den Eingang bezeichnete.

456. Eine größere Kirche als Zentralanlage bleibt ein Lieblingsgedanke der Renaissance. Außer dieser sind kennzeichnend, wie schon Brunelleschis Bauten lehren, die Kuppel, das Tonnengewölbe, der Rundbogen, die Nische, die antike Halle, die flache Decke, Pilaster und Halbsäulen. Von der Geräumigkeit der Langkirchen Brunelleschis sagt Hübsch: „Die Säulen sind nur $^1/_{13}$ der Mittelschiffsweite dick, sind bis zum Archivolt, einschließlich des Gebälkwürfels, 11 Durchmesser hoch und stehen etwas mehr als 6 Durchmesser auseinander entfernt.“ Die Schlankheit der Säulen ergibt trotz der dichten Stellung eine lichte Durchsichtigkeit des ganzen


Bild 88. Cappella de' Pazzi zu Florenz. (Grundriß.)

Kirchenraumes. Auch der Kuppelbau entspricht sehr gut der Würde des Gotteshauses; dagegen kann das Tonnengewölbe leicht als ein zweckloser Protest gegen die Gotik erscheinen; der Rundbogen, welcher den Spitzbogen an Schönheit übertrifft, hätte recht wohl auch zum Kreuzgewölbe gepaßt. Die flache Decke, von Säulen gestützt und reich verziert, hat ihre hohe Schönheit, aber viel weniger monumentale Größe als das auf Pfeilern ruhende Gewölbe. Der Zentralbau aber paßt zu wenig zu den praktischen Bedürfnissen, als daß er sich für größere Kirchen vollkommen eignete.

Daher ist es zweifelhaft, ob die Renaissance in konstruktiver Hinsicht gegenüber derjenigen Gotik, welche von ihr in Italien verdrängt wurde, einen Fortschritt bedeutet. Diese hatte sich die ebenso schöne als praktische Weiträumigkeit des mittleren Kirchenraumes immer gewahrt. Dabei war zugleich die in der Gotik gewöhnliche, aber statisch durchaus nicht erforderliche Zahl und Massigkeit der Widerlager und inneren Pfeiler eingeschränkt worden. Von dem Florentiner Dom sagt Burckhardt: „Möglichst wenige und dünne Pfeiler mit Spitzbogen umfassen und überspannen hier Räume, wie sie überhaupt noch nie mit so wenigen Stützen überwölbt worden waren. Ob dies ein höchstes Ziel der Kirchenbaukunst sein dürfe, ist eine andere Frage; die Wirkung ist aber, wenn man sich allmählich mit dem Gebäude vertraut macht, eine großartig ergreifende." Die lichte Weite des Mittelschiffes beträgt 18 m, die Höhe 66 m (gegen 15 m Weite bei einer Höhe von 45 m im Kölner Dom); der Flächeninhalt ist 8406 qm (gegen 6166 in Köln); nur drei Pfeiler beiderseits stützen das Langhaus vor der Kuppel.

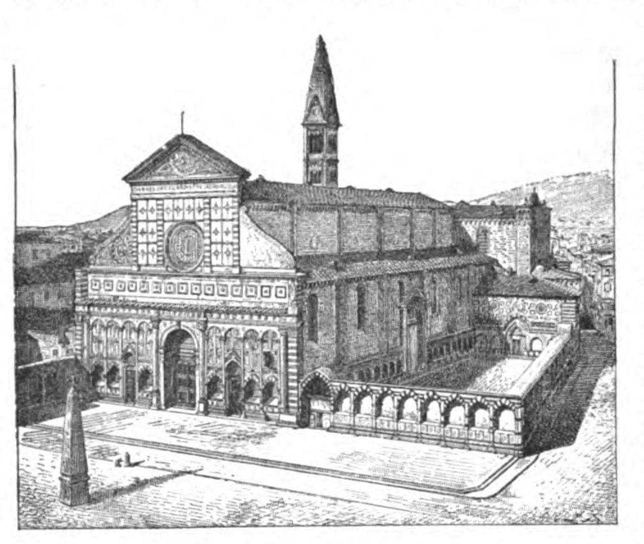


Bild 89. S. Maria Novella zu Florenz.

457. Auch im Fassadenbau bringt es die Renaissance trotz aller Bemühung gewiß nicht weiter als die Gotik in Siena und Orvieto (vgl. Tafel 19). Aus der ersten Periode verweisen wir auf S. Maria Novella von Florenz, dessen Fassade Alberti ausführte (Bild 89). Hier steht vor einer Kirche

von basilikaler Anlage eine zweistöckige, auf gotischem Unterbau errichtete Fassade mit antikem Tempelgiebel. Der obere Teil entspricht der Erhöhung des Mittelschiffs über die Seitenschiffe. Als dürftige Vermittlung beider Teile setzte Alberti vor das Pultdach die Voluten. Richtiger und schöner würde die Fassade einfach nach dem Aufriß der Kirche eingerichtet, welcher jetzt nur unvollkommen zur Erscheinung kommt. Übrigens sind die Flächen gefällig mit Marmor inkrustiert. Der Eingang ist geschmackvoll: kannelierte Pilaster beiderseits und Kassetten am Rundbogen, das Ganze zwischen zwei korinthischen Säulen. Diese zweistöckige Fassade mit Pilastergliederung, Giebel und Voluten wurde später sehr beliebt. Sonst findet man in der Frührenaissance auch einstöckige Fassaden nach Art der römischen Tempel; aber hier sind die Pilaster oder Säulen im Verhältnis zu den wenig monumentalen Türen und Fenstern zu hoch (vgl. Tafel 21 b).

458. Die Hochrenaissance von 1500 bis etwa 1540 faßt bestimmter den Zentralbau als Idealform ins Auge, sucht mit bescheidener Mäßigung eine mächtige Gesamtwirkung zu erzielen, liebt die Kontraste mehr als die Dekoration, studiert eingehend die Maße und Verhältnisse der Alten, vereinigt endlich die schöne Gliederung im Einzelnen mit der Harmonie des Ganzen. Bramante (d. h. Donato d'Angelo) ist ihr gefeiertster Vertreter. Neben und nach ihm blühten Antonio da Sangallo, Baldassare Peruzzi, Raffael, Michelangelo u. a. Rom unter Julius II. und Leo X. wurde der Hauptschauplatz ihrer Wirksamkeit, das Problem der Peterskirche die höchste Aufgabe, mit der sich nacheinander vornehmlich Bramante, Raffael, Sangallo, Michelangelo, Carlo Maderna und Bernini beschäftigten (vgl. die Grundrisse Tafel 21 c, d, e.). Bramante verkörperte in einem seiner erhaltenen Pläne die Lieblingsidee des Zentralbaues und baute die vier Kuppelpfeiler. Ein Plan von Raffael legt dem Kuppelbau ein Langhaus vor; Michelangelo griff wieder auf den Zentralbau zurück, doch schließlich obsiegte die kirchliche Tradition, die dem Langhausbau den Vorzug gibt; am Kuppelbau hielt man fest. Alles ist bezeichnend, die Vorliebe für die Kuppel und den Zentralbau, das unsichere Schwanken und die Entscheidung. An sich schön ist Bramantes Plan ohne Zweifel: vier um eine Kuppel gelegte gleiche Kreuzarme, die in runden Ausbauten endigen; vier Nebenkuppeln, die mit der Hauptkuppel wieder ein gleicharmiges Kreuz bilden; das Ganze zu einem Quadrat vereinigt, aus dessen Seiten nur die rechtwinkligen Abschlüsse der Apsiden oder Tribünen heraustreten, und in dessen Ecken die kleinen Turmquadrate stehen. Man kann sich nichts in sich Geschlosseneres vorstellen als diesen Plan mit seinen Kreuzen, Kreisen, Halbkreisen, kleinen und großen Quadraten; dabei trotz der Ähnlichkeit der Formen eine wirklich wohltuende Abwechslung, Über- und Unterordnung, zumal wenn man den Aufbau in Gedanken ergänzt. Ein solcher Bau mußte als wür-

diger Ausdruck der Einheit und Schönheit einer Universalkirche gefallen, sollte aber zugleich ein Zentraldenkmal der italienischen Renaissance werden.

Michelangelo baute die Kuppel (42,6 m weit; Tafel 21 a) und änderte einiges an dem ursprünglichen Plane. Die Verschiedenheit der Meister hat sich namentlich in der inneren Gliederung nicht immer zum Vorteil geltend gemacht. „Wenn man dagegen das Ganze auf seine wesentlichen Formen reduziert, so übt es einen architektonischen Zauber, der sich bei jedem Besuch erhöht (Tafel 21 b). Hauptsächlich das harmonische Zusammenwirken der zum Teil so ungeheuern Kurven verschiedenen Ranges, welche diese Räume um- und überspannen, bringt jenes angenehme traumartige Gefühl hervor, welches man sonst in keinem Gebäude der Welt empfindet, und das sich mit einem ruhigen Schweben vergleichen läßt" (Burckhardt). Das Werk mußte wegen seiner Größe, Pracht und Schönheit seiner Grundlinien auf längere Zeit einen mächtigen Einfluß üben. Michelangelos Name bezauberte die meisten Architekten der Folgezeit; sie kamen, da ihnen die naturwüchsige Kraft des Meisters abging, bald zu Übertreibungen und Willkürlichkeiten.

459. Man kann von 1540—1580 eine Periode der Spätrenaissance ansetzen; es ist die Zeit der geschmackvollen Theoretiker Vignola und Palladio. Als Typus einer kleineren Kirche, die mehr ein praktisches Gotteshaus als ein prunkendes Denkmal sein will, wurde die Kirche del Gesù zu Rom weithin berühmt und maßgebend. Es ist die Schöpfung Vignolas (Giacomo Borozzis aus Vignola, 1568 entworfen und 1575 von einem Schüler Vignolas vollendet). Die großen Vorzüge dieser Kirche sind die Weite des Mittelschiffes (mit bloßen Kapellen zu beiden Seiten), die stattliche Kuppel, die reiche, ja üppige Ausstattung aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts; vgl. unten Nr 462.

Bild 90 stellt die von Palladio erbaute Erlöserkirche vor Augen. Sie hat nur ein Schiff mit Seitenkapellen, ein Tonnengewölbe mit Kuppel und zwei Türmchen zur Seite des Chores. Die einstöckige Vorhalle mit dem Hauptgiebel und den Halbgiebeln, von denen zwei den schmalen Seitenräumen und zwei den Widerlagern des Gewölbes entsprechen, ist gut durchgeführt, macht aber so wenig wie die Spitztürmchen im Vergleich zur Kuppel einen monumentalen Eindruck. Dem Innern rühmt man edle Verhältnisse, einfach schöne Gliederung und freundliche Beleuchtung nach.

460. Um den Stil des Profanbaues zu veranschaulichen, sei auf den von Sanmicheli (Verona) erbauten Palast Bevilacqua verwiesen (Tafel 22 a). Kraft und Pracht kann man diesem beinahe festungsartigen und doch reizenden Bau nicht absprechen. Die derbe Rustika mit den dorischen Pilastern ist auf eine trutzige Erscheinung berechnet, aber keineswegs zu einem praktischen Zwecke, sondern um des Kontrastes willen. Das obere Geschoß wird durch stattliche korinthische Säulen mit spiralförmiger Kannelierung gegliedert.

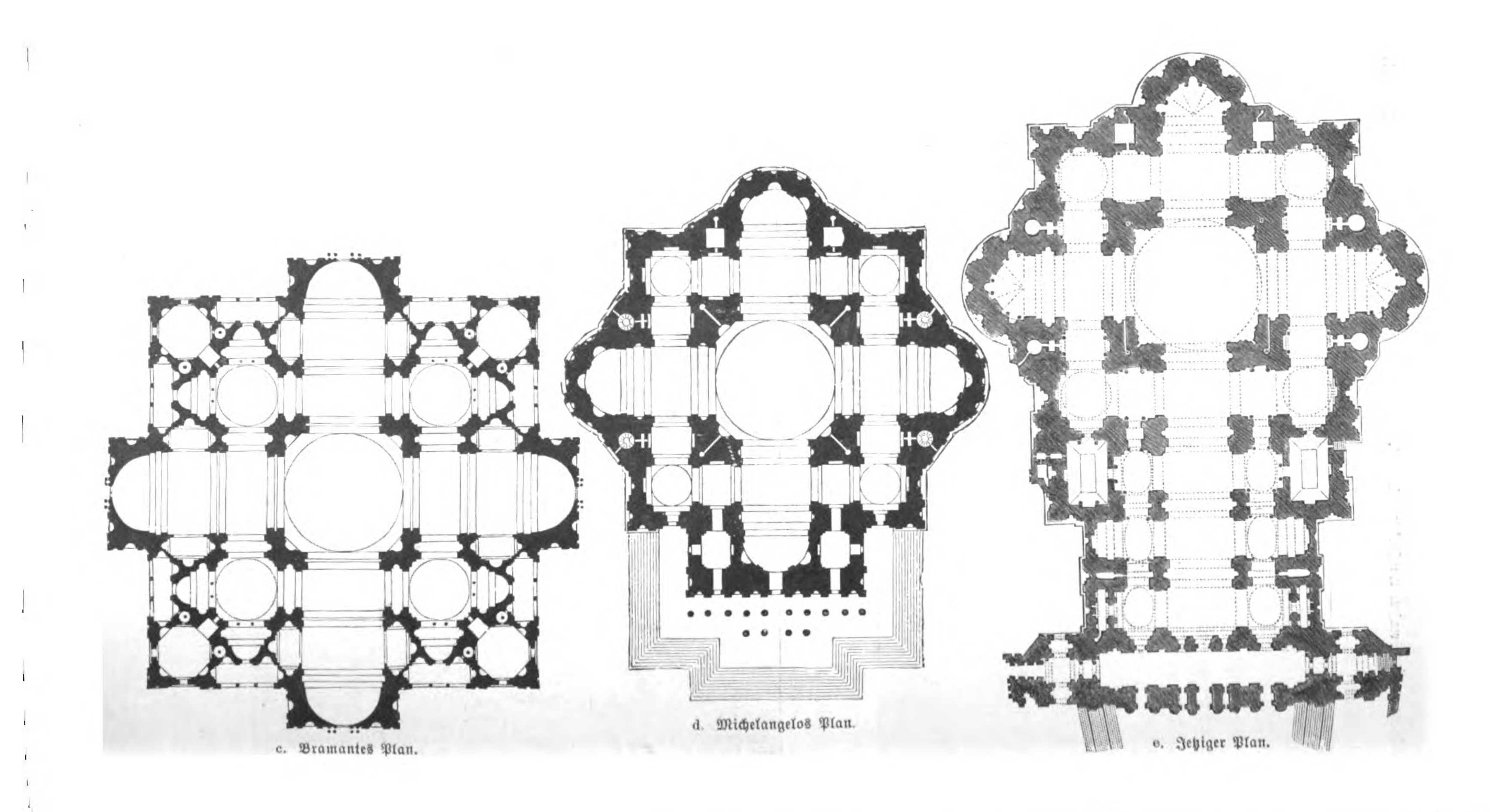


a. Äußeres.



b. Inneres.

Die Peterskirche zu Rom. S. 343.



c. Bramantes Plan.

d. Michelangelos Plan.

e. Jetziger Plan.

Zwischen diesen öffnet es sich in lauter Fenstern, die abwechselnd groß wie Ruhmespforten oder kleiner und niedlicher sind, so daß die Eintönigkeit anderer Paläste vermieden wird. Die von Konsolen getragene Balusterbrüstung und das reiche, überhangende Kranzgesims helfen wirksam dazu. Die Lichtöffnungen sind unten in flacheren, oben in hohen Rundbogen abgeschlossen; die kleineren ergänzen sich durch Frontons (teils dreieckig teils ganz flach gebogen), Halbgeschoßfenster und Fruchtschnüre. Die Hängeplatte mit Konsolen und Perlstab erhebt sich über einem Fries mit Blumenornament und einem dreiteiligen Architrav. Die Abwechslung von Licht und Schatten ist stimmungsvoll. Masken- und Figurenschmuck findet sich über den Fenstern im oberen und unteren Geschoß, in diesem auch unter dem mit Mäander verzierten Sohlbänken der Fenster.

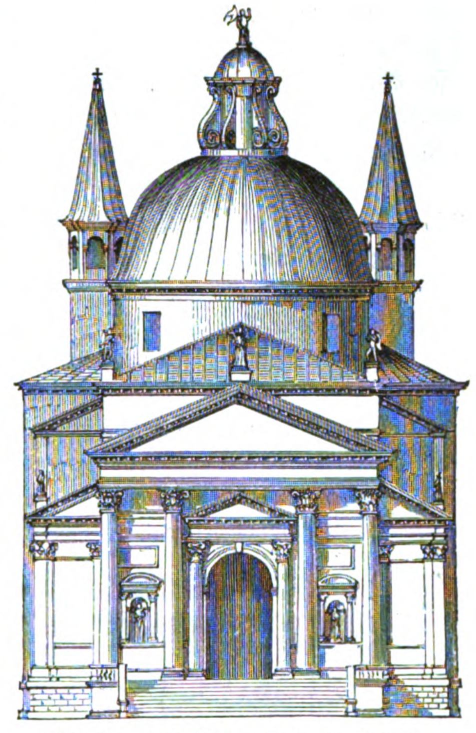


Bild 90. Die Erlöserkirche in Venedig.

461. In der Palastfassade ist die Renaissance öfter recht glücklich, selten in der Kirchenfassade. Eine entschiedene Entwicklung nach oben vermißt man bei dieser stärker. Es scheint eben nur eine Turmfassade bei Gotteshäusern für gewöhnlich gelingen zu wollen, und selbst an den Palästen der Renaissance vermissen wir die deutsch-mittelalterlichen Schloßtürme ungern. Die Fassade der größten Kirchenbauten muß bei der kleinlichen antiken Säulen- und Pilastergliederung unbedeutend bleiben. So auch die, allerdings schon der Barockzeit angehörige, der Peterskirche; Berninis Kolonnaden (1655—1667) mußten erst der Stirnseite des Riesenbaues das rechte Ansehen geben (vgl. Tafel 21 a). Diese bilden in einer glücklich wirkenden elliptischen Form, mit dem Obelisk in der Mitte, einen würdigen Vorhof; zugleich legen sich die Enden gleichsam als Maßstab unter die an sich hohe und auf ansteigendem Boden stehende Fassade. Nun kommt auch die Kuppel trotz des Langhauses wieder zur Geltung. Aber für sich betrachtet, im Verhältnis zum Domkörper, nimmt sich der breitgestreckte Querbau schwächlich aus, trotz oder vielmehr gerade wegen der antiken Gliederung

durch 8 nicht weniger als 27 m hohe Säulen, 4 Pilaster und 6 Halbpilaster, 7 Galerien, 8 Nischen, einer Balustrade mit Statuen über einer ausdruckslosen Attika. Die Vorhalle, als selbständiger Bau betrachtet, ist ein bewundertes Meisterwerk. Fassade (größtenteils) und Vorhalle sind von Maderna (erstes Viertel des 17. Jahrhunderts).

462. Über die Dekoration der Renaissance hat in großer Ausführlichkeit Burckhardt im „Cicerone" geschrieben. Wir haben soeben von der Palast- und Kirchenfassade, schon früher (Nr 53) von einer Wandgliederung gesprochen; fügen wir noch eine Wandfläche von S. Croce in Florenz hinzu (Bild 91). Der Schmuck ist stilvoll an den verzierten Pilastern mit mehrteiligem Architrav, breitem Fries und am Kranzgesims mit Zahnschnitt, Eierstab, Rundstab und Simsplatte. Bis ins kleinste bekundet sich Sorgfalt und Geschmack; nur die Wölfe am Fries (als Symbol der Gründung Roms), die Tierbilder und bocksfüßigen Faune auf den Wandstreifen haben in der Kirche keinen Sinn; sie verraten nur den halbweltlichen Charakter der Kunst. Überhaupt verdient zwar das Pflanzenornament der Renaissance in seiner heitern Frische und edeln Idealisierung alle Anerkennung; nicht in demselben Grade das figürliche, weil es sich zu sehr verselbständigt, in Haltung und Ausdruck sinnlich und wunderlich ausgestaltet. Den geringsten Anteil an der Kunst hat die Entwicklung des Tierischen und Menschlichen aus dem Vegetabilischen. Einen merkwürdigen Kontrast zu der weltlichen Dekoration der Renaissance bildet der einfache, aber sinnvolle Schmuck der altchristlichen Zeit (Bild 92); das übergesetzte Monogramm Christi mit *α* und *ω* im Kreise, dem Sinnbild der Gottheit, nimmt sich besser aus als die Wölfe und Faune, wie auch die Rebe über dem Kelche bedeutsamer ist.

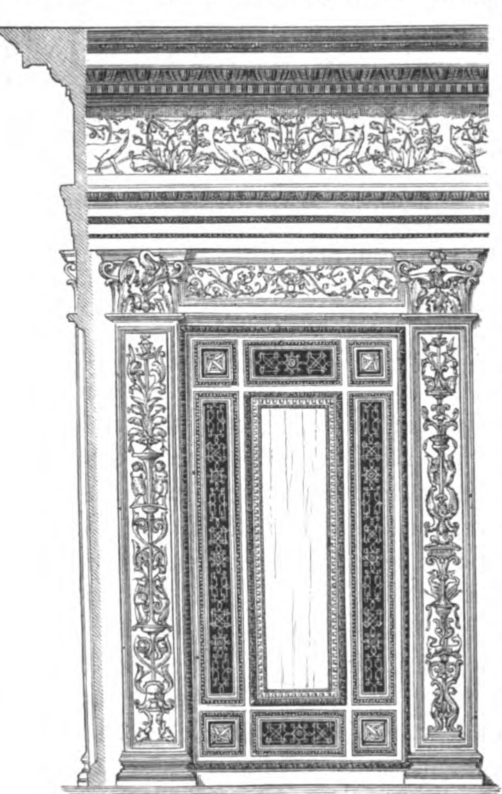
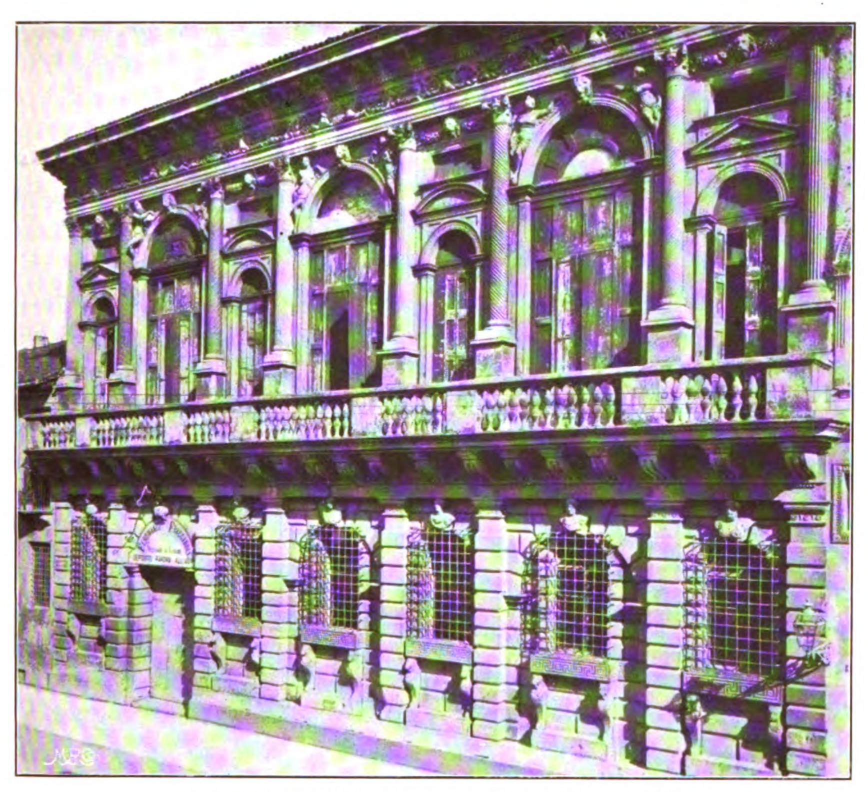


Bild 91. Marmorwand.
(S. Croce zu Florenz.)



a. Palazzo Bevilacqua zu Verona. (Phot. Alinari.) S. 344.



b. Das Reichstagsgebäude zu Berlin. S. 371.



463. Die Phantasie flattert beinahe unbeschränkt durch die wirkliche und die eingebildete Welt, borgt aus Fabel, Sage und Mythus, mischt Malerisches und Plastisches, Belebtes und Unbelebtes. Das arabische Rankenornament und die römische Grottenzier, unter den Namen Arabeske und Groteske in der mannigfaltigsten Weise umgebildet, sind ein Hauptspielzeug der Phantasie. Die südlichen Pflanzen, z. B. Farnkräuter, Palmen, Schlingpflanzen, Lorbeer, Efeu, Rebe, mit Blättern, Knospen, Zapfen und Früchten ziehen sich in Kreis-, Spiral- und Schlangenlinien als Einfassung oder Füllung über die Flächen und in alle Bogenzwickel. Die geometrische Raumteilung wird durch Perlreihen, Stäbe, Streifen, Kreise und ineinandergeschobene geradlinige Figuren (Comarajia, spr. -chía) bewerkstelligt. In der gefälligen Felderteilung, in der Stilisierung der Formen, in der Fülle ohne Überladung bekundet diese eigentlich maurische Kunst, die aber z. B. auch in Pompeji ihre Vorbilder sucht, oft einen feinen künstlerischen Takt. In der echt römischen Groteske verbinden sich Steinchen und Moos, Muscheln und Schnecken, Pflanzen und kleine Tiere zu einer Nachahmung natürlicher Grottenflächen.

464. Gegen die heitere Freiheit der italienischen Dekoration, den leichten Schwung der Linien, die verständnisvolle Verbindung von Idealismus und Realismus erscheint das gotische Ornament gebunden, derb und steif. Man kann aber jenem nicht nachrühmen, es habe sich an die Konstruktion eng angeschlossen; es macht sich zu unabhängig und birgt den Keim der Entartung in sich. Die Technik ist vollendet, wie in Marmor und Holz, so in Metall und Stuck, gleichmäßig in Relief und in Farbe (manchmal sogar gemischt). So entstanden jene herrlichen architektonischen, figürlichen und malerischen Schmuckformen, in denen Wände, Flachdecken und Gewölbeflächen prangen, mit denen nicht selten auch die Fassaden reichlich bedacht wurden. (Für die Behandlung der Stützen und Bogen im Verlauf der Entwicklung vgl. Tafel 22a und Tafel 21a und b, ferner Bild 87 und 90, S. 340 und 345).


Bild 92.
Pilasterdekoration.
(Basilika zu Tebessa.)

465. Die Fortentwicklung des Renaissancestils in Italien war kurz folgende. Seit Michelangelo († 1564) fängt man bereits an, eine „moderne Manier“ in die Baukunst einzuführen, welche, wenigstens im Verlauf der Zeit, durch den Namen Barock als eine „unregelmäßige“, „ver-

schrobene" gebrandmarkt worden ist. Weiter entwickelt heißt diese Richtung auch wohl Rokoko (17. Jahrhundert). Sie geht von der Übertreibung und Willkür aus, schreitet zu Äußerlichkeit und Pomphaftigkeit fort und endet in Unnatürlichkeit. Den größten und mehr oder weniger eigentümlichen Vorzug der Renaissance, den der hellen Weiträumigkeit, büßt man zum Glück niemals ein, und das war für die kirchliche Baukunst von größter Bedeutung. Aber die Baulinien verlaufen nicht mehr in natürlicher Weise, sondern werden überall, in kleineren und größeren Gliedern, geschweift und gebrochen. Die Subjektivität verfügt über alle ungewöhnlichen Mittel der Kunst, wo und wann es ihr beliebt, nur um etwas Neues zu bieten, um Prunkstücke herzustellen, um erhöhte perspektivische, Kontrast- oder Schattenwirkungen zu erzielen. Das offenbart sich in der Behandlung von Säulen, Halbsäulen und Pilastern, von Giebeln, Dächern und Türmen, von Türen, Fenstern und Gewölben. Man liebt starke Ausladungen, Verkröpfungen, Pfeiler statt Säulen, und Pilasterbündel. In der Dekoration wird kein Mittel der Plastik und der Malerei unbenutzt gelassen: „Die Dekoratoren der Barockzeit, geniale Meister der Perspektive und darin den Künstlern aller Zeiten überlegen, bringen namentlich an den Tonnengewölben der Hauptschiffe gemalte Architekturen an, die den Blick in hohe Kuppelräume, oft in mehrere Räume übereinander fallen zu lassen scheinen. In diesen imaginären Bauten bewegen sich Scharen von Heiligen und Engeln oder spielen sich Szenen aus der biblischen Geschichte und Legende ab, die nicht mehr wie früher Gemälde, sondern bare Wirklichkeit sein wollen" (Lübke). So wird denn auch in Figurengruppen für Nischen, Bogenzwickel und Friese, in vergoldeten Reliefs, in Stuckarbeit aller Art, in der Verwendung von buntem Marmor das mögliche geleistet. Doch hängt es vielfach von der Persönlichkeit des Baumeisters ab, wie weit er in jedem Fall das vernünftige Maß überschreitet; mitunter finden sich ganz geschmackvolle Werke des Barocks oder doch solche, mit denen man sich durch einige Gewöhnung leicht versöhnt. Unter den bedeutenderen Meistern des Barocks (oder Rokokos) können Maderna, Bernini, Borromini und Scamozzo genannt werden.

Eine Fortbildung des Barocks in Frankreich ist das eigentliche Rokoko. Das Äußere der Bauten bleibt barock mit „klassischer" Beimischung; im Innern herrschen verschnörkelte Formen an Architekturen und Möbeln, vor allem im Rahmenwerk, das sich in Rankenwerk auflöst, überhaupt im Ornament.

Als schöne Probe der französischen Renaissance fügen wir hier eine knappe Charakteristik der Fassade von St Gervais in Paris an (Bild 93). Dieses Bauwerk Salomons de Brosse wurde 1616 bis 1621 ausgeführt, also entschieden in der Barockzeit, verdient aber die Bewunderung, welche

man ihm so lange gezollt hat, wegen der geschmackvollen Anlage bei großer, an Kahlheit grenzender Maßhaltung im Schmucke. Das unterste Geschoß ist dorisch, das mittlere ionisch, das oberste korinthisch; die Säulen werden also nach oben auch zierlicher und schlanker (dünner). Sie sind verhältnismäßig hoch und scheinen infolge der Kannelierung noch höher aufzustreben. Man muß sich erinnern, daß die Kirche selbst, welcher diese Fassade vorgesetzt wurde, spätgotisch ist, weshalb das Höherstreben auch durch das (gegen den italienischen Gebrauch) aufgesetzte dritte Geschoß stark betont wird: es ist nur eine Umgestaltung des gotischen Giebels. Obendrein ist der Unterbau so hoch, daß man schon zum ersten Geschoß emporschauen muß. Durch gemeinsames verkröpftes Gebälk und gemeinsame Untersätze werden je zwei Säulen schön verbunden und machen den Eindruck der Fülle und Kraft ohne Überladung. In horizontaler und vertikaler Richtung erzeugen die Säulenpaare einen schönen Rhythmus. Die Dreiteilung der Frontfläche sowohl in senkrechter als in wagrechter Richtung, die Auszeichnung des mittleren von je drei Teilen und des mittleren Geschosses insbesondere hält das Ganze in straffer Einheit zusammen. Der Schmuck (Balustrade, Figuren, Guirlanden u. a.) bleibt jeder Übertreibung fern. In den Giebeln hätte füglich etwas beigefügt

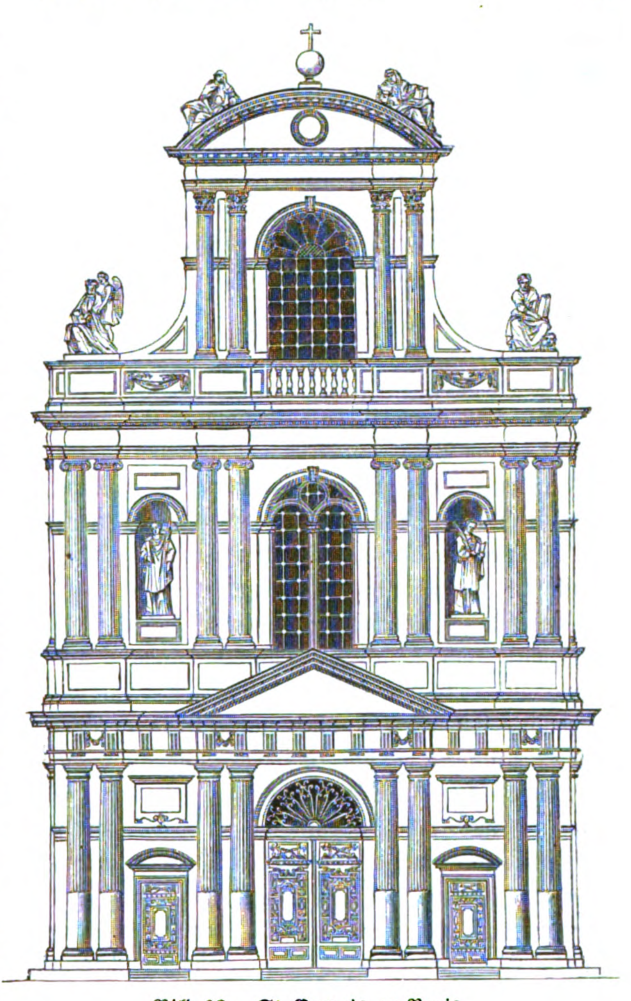


Bild 93. St Gervais zu Paris.

werden können; das oberste Geschoß würde gewinnen, wenn es minder hoch wäre[1]. Die Fassade der alten Jesuitenkirche in Löwen (1650—1666) ist ein Muster desselben Stiles (Tafel 23).

Neben dem Barock, das sich weithin über Europa verbreitete, wollte sich frühzeitig, vornehmlich in Frankreich, ein nüchterner Klassizismus geltend machen; die Lehren des Palladio wie die des Vignola und des Serlio über die antike Kunst fanden seit der Mitte des 18. Jahrhunderts großen Beifall (Messidorstil und Empire in Frankreich). Der Hellenismus des 19. Jahrhunderts schließt sich an (unten Nr 488). Es liegt aber vor diesem, als Gegensatz zum Rokoko, noch die Periode größter Nüchternheit, der sog. Zopfstil.

466. In Deutschland[2] kündigt sich die Renaissance zuerst in der Malerei (Hans Burgkmair zu Augsburg) und in der Bildnerei (Peter Vischer zu Nürnberg) durch entlehnte Zierformen, zugleich aber auch durch einen neuen Geist und Stil an. Besonders der jüngere Holbein und Dürer sind teils in ihrer künstlerischen Denkart teils in den Formen von Italien stark beeinflußt. Der Süden Deutschlands hatte häufige direkte Beziehungen zu Venedig und zur Lombardei; frühzeitig bildete sich eine förmliche Schule in Obersachsen und Schlesien. Daneben drangen mittelbar aus den Niederlanden, aus Burgund und Frankreich (die Schule von Fontainebleau) bereits umgebildete italienische Formen in Deutschland ein. Die Verhältnisse waren hier insofern nicht günstig, als das Land durch die religiösen Kämpfe zerrissen war, die Kunst auch der hohen Gönner vielfach entbehrte und ein bürgerlich-handwerklicher Sinn in ihr selbst vorherrschte. Die italienische Renaissance hatte auch bereits hundert Jahre der Entwicklung und ihre Blütezeit hinter sich; zu uns kam daher vorzugsweise der Barockstil. Die Gotik, mit der man nicht überall gleich brach, war noch viel weiter über ihre Glanzzeit hinaus. So durften die höchsten Leistungen nicht mehr erwartet werden.

Es ist ein bemerkenswerter Unterschied zwischen derjenigen Renaissance, welche den mitgebrachten Charakter diesseits der Alpen rein ausprägen durfte, und jener, die sich eine Umbildung und Verschmelzung gefallen lassen mußte. Bei der Einführung der Gotik bei uns haben wir eine ähnliche doppelte Richtung verfolgen können: die eine erscheint bei ihrem Festhalten am Alten in mehreren wichtigen Punkten nationaler, die andere stellt aber den neuen Stil reiner dar. Diese letztere mußte auch jetzt siegen, etwa seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, und so wurde in Deutschland wie im größeren Teil von Europa der eigentliche italienische Barockstil allgemein. „Die Überlegenheit des romanischen Kunstgeistes hat seinen Sieg

[1] Vgl. v. Geymüller im Handbuch der Architektur II, VI 2 S. 491 ff.

[2] Vgl. v. Bezold im Handbuch der Archit. II. Tl, VII. Bd.

Die alte Jesuitenkirche in Löwen. S. 350.

über die formlose deutsche Renaissance [in dem andern, engeren Sinne] bedingt" (v. Bezold).

467. Der deutsch-italienische Mischstil hatte nicht die Größe noch die Einheit der reinen Renaissance. Die Fassaden z. B. blieben schmal und schlank mit hohen, oft noch abgetreppten und in den Ecken Kugeln (statt der Fialen) tragenden Giebeln, mit malerisch zierenden Erkern oder gar stolzen Treppentürmen; aber sie nahmen die antike Pilaster- oder Säulengliederung auf, die zu den niedrigen Stockwerken wenig paßte und oft ungeschickt, selten ganz glücklich behandelt wurde, duldeten klassische Gesimse mit Eierstab und Zahnschnitt, verschmähten Atlanten und Hermen als Stützen des Gebälkes nicht u. dgl. Die Pfeiler und Säulen selbst wurden in der seltsamsten Weise gestaltet und geschmückt. An Portalen und Fenstern findet man alle Abstufungen vom gotischen zum italienischen Stile vertreten. Sobald man aber die einheitlich gestaltende Kunst Italiens kennen und würdigen lernte, mußte man einsehen, daß der rein dekorativen deutschen Renaissance nicht nur die Harmonie der Teile, sondern auch ein der Weiterentwicklung fähiger Lebenskeim abging; sie starb also früh ab und wurde einfach mit dem fertigen italienischen Barock, der aus der besseren Zeit doch noch viel gerettet hatte, vertauscht.

468. Die Vertauschung ging ebenso leicht und aus demselben Grunde wie der Übergang von der Spätgotik zu dem deutsch-italienischen Mischstil von statten. Die Renaissance ist ein Zierstil, dessen konstruktive Leistungen in Deutschland wenig beachtet wurden und überhaupt kaum überwiegend waren. Die für den Norden maßgebliche Kunst Oberitaliens (Venedigs und der Lombardei) neigte noch viel stärker als die florentinische und römische zum dekorativen Stile. Nun läßt sich in der Spätgotik neben einer großen Neigung zu freiem, von der Konstruktion nicht eingegebenem Schmuck zugleich ein Überdruß an den hergebrachten Schmuckformen beobachten: reichverzierte und nüchterne Bauten stehen nebeneinander. Ein neuer Zierstil war überall insofern willkommen, als man aus demselben den Formenschatz bereichern konnte. Nachdem aber der rein formale Reiz eine Zeitlang befriedigt hatte, verlangte man auch nach den konstruktiven Formen der italienischen Kunst. So begann man also gegen Ende des 15. Jahrhunderts mit der gelegentlichen Entlehnung der zierlichen Formen von Säulen und Pfeilern, der Wandgliederungen durch dieselben, der Gesimse und Konsolen, der Arkaden mit deren Bogengestaltungen, der Eingänge und Fenster, der Stuckverkleidung und Täfelung und der Geräte jeglicher Art, behielt aber sonst Grundriß und Raumverteilung, Giebel- und Erkerbau und vieles im Einzelnen bei. Das ist die echt deutsche Renaissance. Es waren jedoch daneben schon vor der Mitte des 16. Jahrhunderts völlig italienische Bauten errichtet worden; diese hatte man vor Augen, und so ging man, ohne daß ein erbitterter Kampf

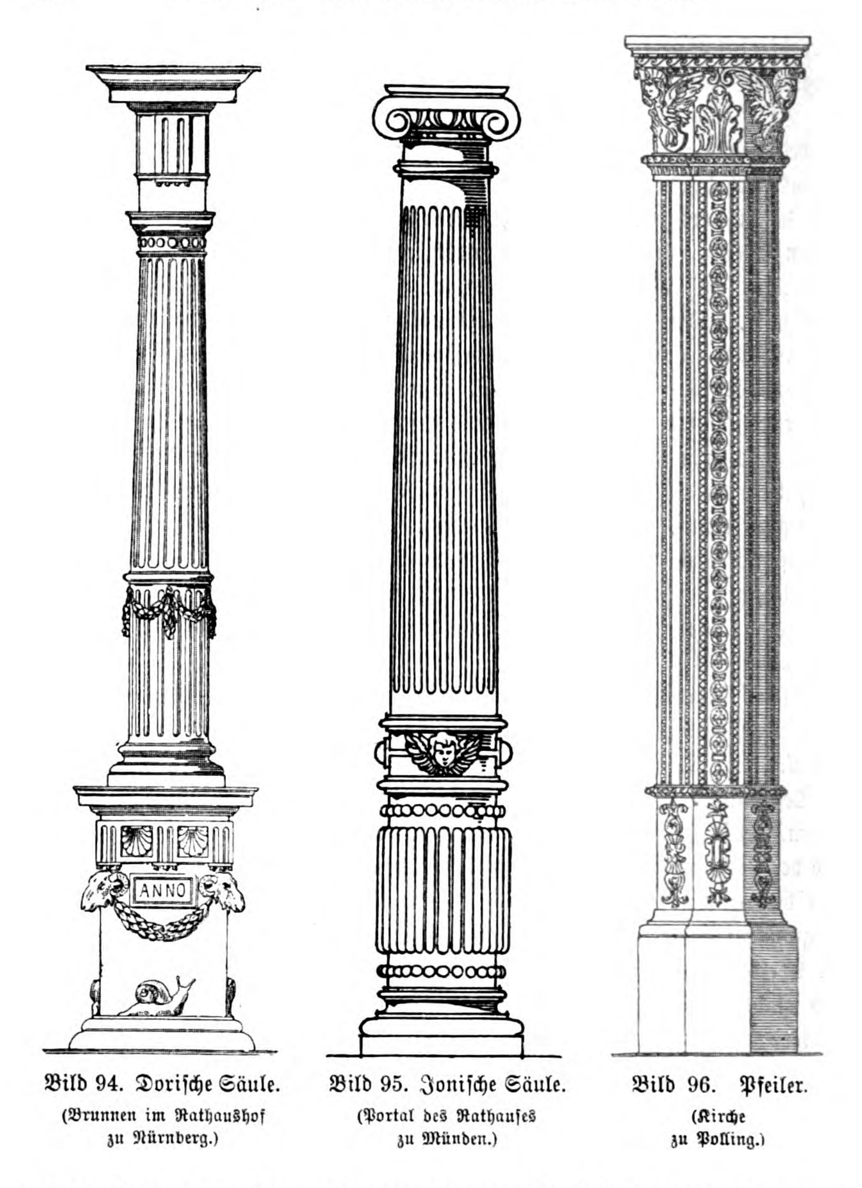


Bild 94. Dorische Säule. (Brunnen im Rathaushof zu Nürnberg.)

Bild 95. Jonische Säule. (Portal des Rathauses zu Münden.)

Bild 96. Pfeiler. (Kirche zu Polling.)

mit der Gotik je geführt wurde, gegen Ende des Jahrhunderts zu dem neuen Stile über. Der Einfluß des Palladio, z. B. auf Elias Holl und Heinrich Schickhardt, die Tätigkeit italienisch gebildeter niederländischer Baumeister, wie Sustris in München, und geborener Italiener gaben den Ausschlag. Einige Proben für die Behandlung der Stützen in Deutschland vgl. Bilder 94—99.

469. Eine der ersten und bedeutendsten reinen Renaissancekirchen in Deutschland ist die Jesuitenkirche zu München, d. h. die von Herzog



Bild 97. Säule. (Hochaltar des Münsters zu Überlingen.)

Bild 98. Pfeiler. (Aula der Universität zu Helmstedt.)

Bild 99. Pilaster. (Epitaph in Baden-Baden.)

Wilhelm V. erbaute Kirche des hl. Michael (Tafel 24). Sie wurde 1583 grundgelegt und 1597 eingeweiht, ist einschiffig, aber sehr geräumig, 78 m lang, 21 m breit, 26 m hoch[1]. Auch der Chor bietet für den feierlichen Gottesdienst reichlich Platz; er mißt 23 m in der Länge, 12 m in der Breite. Die aus fünf Seiten des Zehnecks konstruierte Apsis hat einen Umgang, welcher auch die Anbauten, wie Sakristei und Kreuzkapelle, und

[1] Schulz, Die Michaelshofkirche in München.

die darüberliegenden Oratorien verbindet. Das Langhaus begleiten rechts und links je drei Kapellen, die von den nach innen gezogenen Strebepfeilern begrenzt und halbrund geschlossen sind. Darüber laufen Emporen. Dem Chor gegenüber wird die Sängerbühne von zwei Pfeilern getragen. Zwischen Langhaus und Chor liegt das nicht vortretende Kreuzschiff. Das Innere der Kirche ist von ungewöhnlicher Schönheit. Vor allem bestimmt den Eindruck die Breite des Mittelraums und die glücklichen Beleuchtungsverhältnisse. Der Chor wird unten von elf ansehnlichen Fenstern erhellt, und über diesen zieht sich eine zweite Reihe, die in das Tonnengewölbe einschneidet. An der Fassade befinden sich drei Langfenster und ein Rundfenster. Die prächtige Gliederung von Wand und Decke erhöht die Raumwirkung: zwischen den weiten Öffnungen der Kapellen und Emporen ziehen sich die breiten Quergurten der Decke herab und ruhen auf je zwei Pilastern, deren vergoldete korinthische Kapitäle und Sockel aus rotem Marmor sich gegen die weiße Stukkatur günstig abheben. Eine große Zahl lebensvoller Nischenbilder, unter andern Engelstatuen mit Leidensemblemen, gehören zu dem schönsten Schmuck des Langhauses wie des Chores und scheinen aus der Gründungszeit selbst herzurühren; vor dem Chorbogen umgibt ein anmutiger Engelkranz die Deckenöffnung. Die Felderteilung des mächtigen Tonnengewölbes im Langschiff, das eine Spannweite von 20 m, also nur 6 m weniger als St Peter in Rom und doch kaum 24 cm Stärke hat, und die entsprechende Stuckverzierung der Kapellen, der Gurten, Bogen usw., welche in Kreisflächen, ovalen Vierecken, Rosetten, Fruchtschnüren u. dgl. besteht, atmen ganz den Geist der Renaissance, scheinen aber weniger geeignet, die religiöse Stimmung zu heben. Die Ornamentik des Langhauses ist ursprünglich, die des Chores und des Querschiffes wie insbesondere die der Kapellen wohl späteren Ursprungs. Ein Prachtstück aus der Gründungszeit ist der Hochaltar, in drei Säulenstellungen abgestuft und noch durch einen Aufbau überhöht. Oben prangt der Name Jesu; die vergoldete Schnitzarbeit stellt den Welterlöser, das Altarblatt den Engelsturz dar, ein Gemälde des gefeierten Chr. Schwarz. In der gesamten Dekoration der Kirche hat Maß und Geschmack gewaltet; sie ist zwar stellenweise kalt, aber reich und harmonisch.

470. Man hat öfter von einem Jesuitenstil gesprochen und dabei wohl zumeist an die von Vignola in Rom gebaute Jesuitenkirche del Gesù gedacht, von der Gsell-Fels sagt: „Nicht nur die Plananlage und die Verhältnisse des gewaltigen tonnengewölbten Hauptschiffes mit abgeschlossenen Kapellen an den Längswänden, sowie der Kuppel und des Choranschlusses, wurden für den Kirchenbau der Folgezeit maßgebend, sondern selbst die überladene Ausschmückung in ihrer Selbständigkeit und üppigen Eleganz. Komposite Pilaster, mit kanneliertem braungelbem Veroneser Marmor be-

Die Michaelshofkirche zu München. Inneres. S. 353.

kleidet, mit Marmorplatten bedeckte Wände, vergoldeter Stuck, Skulpturen und glänzende Gemälde schmücken die Kirche." Ebenso hatte auch die Münchener Kirche einen nicht unbedeutenden Einfluß auf die Kirchen Bayerns. Weiterhin hat man daran gedacht, daß durch den Orden die Renaissance in mehreren Ländern verbreitet wurde. Allein, wie in München und Rom, so haben die Jesuiten meistens nicht die eigentliche Bauführung in Händen gehabt, wenn sie auch als Bauherren oder Nächstbeteiligte mitsprachen. Sie gingen im allgemeinen auf die Strömung der Zeit ein und förderten sie durch ihr Ansehen, litten mit unter den Schwächen derselben, blieben sich aber durchaus des praktischen Zweckes der Gotteshäuser, eine würdige Wohnung des Herrn zu sein und die Andacht der Gläubigen zu fördern, bei aller Rücksicht auf die Verhältnisse bzw. die zu Gebote stehenden Mittel wohl bewußt. Mit Recht sagt Kuhn: „Einen Jesuitenstil gibt es nicht. Die Ordenskirchen zeigen in der Anlage, in der Raumbildung und in den Stilnuancen die größte Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit; gemeinsame Kennzeichen sind nur die Raumgröße, die Solidität des Materials und der Glanz der Ausstattung." In der letzteren Beziehung erkannte man, was zu jeder Zeit, selbst im Heidentum, als zur Würde eines Gotteshauses gehörig und für den sinnlichen Menschen durchschlagend erachtet wurde, zugleich aber auch, was dem Renaissancestil in besonderem Grade angemessen ist. Dies gilt nicht zum mindesten von der „Raumgröße", welche einen der höchsten Vorzüge des neuen Stiles bezeichnet und sich als überaus bequem erweist zu dem Zwecke, daß die Gemeinde möglichst ungehindert nicht nur auf den Prediger, sondern auch auf den Altar sehen könne.

Wie unterscheidet sich von der Münchener Kirche die ungefähr gleichzeitige Universitätskirche in Würzburg! (Bild 100.) Diese ist ein wesentlich gotisches Gebäude, nur mit antikisierender Umbildung vieler Einzelformen: es bauen sich neben dem breiten Mittelraum drei Geschosse mit Rundbogen und Säulen in ziemlich reiner antiker Form, unten dorisch, in der Mitte ionisch und oben korin-

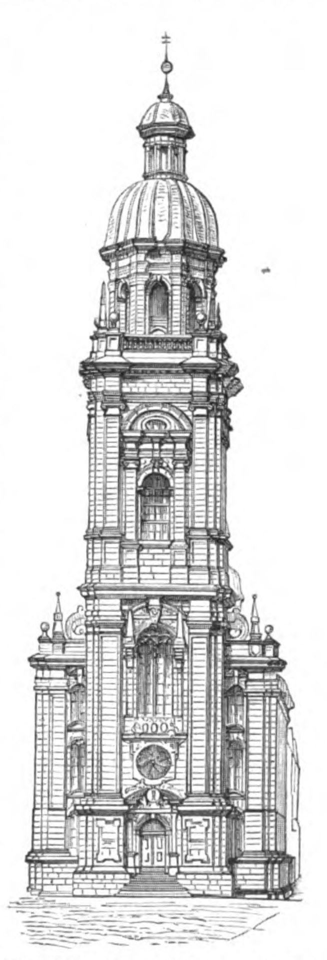


Bild 100. Die Universitätskirche in Würzburg.

thisch, übereinander auf; ein Kreuzgewölbe überdeckt das Ganze, an der Westseite erhebt sich ein Turm, wie es die mittelalterliche gute Gewohnheit wollte, die Fenster sind halbrund geschlossen, aber mit Maßwerk, sogar Fischblasen ausgefüllt — also ein sehr gemischter Baustil. Schon in München hatte man keineswegs die Kuppel der Gesù-Kirche mit herübergenommen. Noch im 17. Jahrhundert weist die Kölner Jesuitenkirche gotische Konstruktion, drei Langschiffe, Sterngewölbe, polygonen Chor, spitzbogige Maßwerkfenster bei Renaissancedetail auf. Die auch hier vorhandenen Emporen erklären sich aus einem naheliegenden Bedürfnis der Ordensgemeinde. Nur leise Anklänge an die Gotik finden sich in der Löwener Michaelskirche (vgl. Tafel 23).

471. Die genannten Bauten können übrigens die Art und Weise veranschaulichen, wie der von Italien herübergekommene Baustil in den besseren deutschen Kirchen bald mehr bald minder frei zur Anwendung kam. Da waltete zwar ein seltsamer Eklektizismus, aber doch in guter Hand. In „Köln und seine Bauten" heißt es von der genannten, vorwiegend gotischen Kirche des 17. Jahrhunderts: „Ein ganz eigenartiger Bau, durch und durch von fester Künstlerhand geschaffen, äußerlich italienisch und weniger bedeutend, im Innern aber eine meisterhafte, die gotische Konstruktionsweise frei behandelnde Arbeit in einem Gemisch von italienischen, niederländischen, deutschen und spanischen Renaissanceformen"... „Die gesamte Dekoration und sämtliche Mobilien sind gleichsam aus einem Guß und überall von künstlerischer und origineller Durchführung; dabei ist das Effekthaschende und Barocke durchaus vermieden; die Abmessungen sind ganz bedeutende." Übrigens „gibt es einen einheitlichen deutschen Renaissancestil nicht; Charaktermerkmale, welche den deutschen Bauten von 1540 bis 1620 gemeinsam und nur ihnen eigentümlich wären, lassen sich in größerer Anzahl nicht aufzählen" (Springer). Es kam darauf an, ob die Baumeister aus Italien berufen oder in Italien gebildet oder erst auf Umwegen durch Frankreich und die Niederlande nach Deutschland gelangt waren, wie weit sie oder die Bauherren Lust hatten, sich von der herkömmlichen Art zu entfernen. Hier und da erscheint ein Bau, der ebenso gut auf italienischem Boden stehen dürfte; besonders die Reichsstädte (Nürnberg) und einfache Bürger hielten an dem Alten fest. Freier gestaltet sich der fürstliche Schloßbau, ohne den Burgcharakter ganz zu verlieren (Heidelberg). Im allgemeinen bildet der dekorative Zug der Spätgotik sich nun in neuen Formen weiter aus: starker Einfluß des deutschen Kunsthandwerks auf die Baukunst (in der Säulenform, in Metallbeschlägen, Lederornament usw.) — geschmückte Erker, Giebel, Fassaden — antike Pilasterformen, Konsolen, Voluten, Zahnschnitte, Eierstäbe; die ganze Fülle der italienischen Zierkunst (in Arkaden, Galerien, Nischen, Statuen, Stuck- und Farbenornamenten). Der Innendekoration wird in Deutschland immer eine

Saal im Schloß Heiligenberg. S. 357.





besondere Sorge zugewandt (in Haus, Schloß und Kirche), wenn auch der Schmuck noch so oft der Konstruktion selber fremd bleibt und die fremden Elemente zu bloß anhängenden Zieraten werden.

Vielleicht der schönste Rittersaal in Deutschland findet sich im badischen Schloß Heiligenberg (aus 1584) in der Nähe des Bodensees (Tafel 25). Er ist viel weniger hoch, aber mehr als dreimal so lang als breit. Mit der lichten Weiträumigkeit verbindet sich ein gedrückter Horizontalismus, den das verkröpfte Gebälk der Stützen und das ringsumlaufende Wandgetäfel mit Konsolen noch stärker betont. An der reich ornamentierten Holzdecke ist die Verbindung und Durchschneidung gerad- und krummliniger Felder bezeichnend; hervortretende Rahmen und Ornamente sind bemalt. Was man eigentlich Renaissance nennt, erscheint hier auf dem Höhepunkte und streift an Überladung.

Rückblick und Ausblick.

472. Die äußere Geschichte der Baukunst in ihren Haupterscheinungen, vor allem aber die innere Entwicklung aus den einfachsten Elementen bis zur Vollendung, ist an unsern Augen vorübergegangen. Wir haben die mannigfachsten Gestalten und Wandlungen schauend, denkend und fühlend geprüft. Schauend: indem wir Stoffe und Bildungen im kleinen und im großen unserer Vorstellung näher brachten; denkend: indem wir den Sinn der konstruktiven und schmückenden Formen, den inneren Gehalt, welchen sie aussprechen oder andeuten, zu ergründen suchten; fühlend: indem wir uns unter den Eindruck der Formen- und Farbenschönheit, der statischen Kühnheit und Sicherheit, der monumentalen Größe und Dauerhaftigkeit stellten. Die architektonischen Gebilde erwuchsen vor unsern Augen aus den Bedürfnissen des Lebens, welchen das Handwerk zu genügen hat; was aber der praktische Zweck ins Leben rief, umkleidete der ästhetische Sinn des Menschen, die Freude an der gefälligen, festlichen Erscheinung mit angemessenem und bedeutsamem Schmucke. Es begannen alsbald Konstruktion und Zierrat, Zweck- und Kunstform sich eng aneinander zu schließen, bis sie sich vollends vereinigten und durchdrangen. Von Anfang an aber war der Mensch bemüht gewesen, im Werke seiner Hände sich selbst auszusprechen, nicht nur seine Macht über den Stoff, sondern auch den Zweck, für den er ihn verwendete; die Naturkräfte, die er sich dienstbar machte, sollten dienen, Gedanken und Stimmungen seines Gemütes zum Ausdruck zu bringen. Dem Hause drückte er das Gepräge der Zweckmäßigkeit und Wohnlichkeit auf, das Grab seiner Toten gestaltete er zum redenden Zeugnis seiner Pietät um; die religiöse Kultstätte ward ein Gottestempel; die stärksten sozialen und politischen Empfindungen schufen sich ein dauerndes Denkmal. Das Bauwerk verkündete, je größer und kühner es war, desto lauter das technische Geschick, die Absichten und Gefühle des Werkmeisters. Mit Stolz zeigte dieser seine Schöpfung der Mitwelt und hinterließ sie der Nachwelt; er hatte sich ja selbst im leblosen, kalten Stoffe, in Holz, Stein und Metall für Geist und Empfindung seiner Mitmenschen verständlich ausgesprochen. Welche schönere Aufgabe konnte sich wohl die Kunst stellen? Die Natur ist im Kunstwerk über sich erhoben zu einer Leistung, deren sie an sich nicht

fähig ist; der Herr der Natur hat sie in ihren ungefügigen Stoffen und Kräften glänzend überwunden; indem er aber mit Vorliebe in religiösen Bauten Geist und Hand betätigt, glaubt er mit Recht, dem höchsten Zwecke seines eigenen Daseins zu dienen. Meistens arbeiten viele Hände zusammen, werden aus vielen Händen die Gaben opferfreudig beigesteuert und helfen die staunenden Blicke einer ganzen Stadt und darüber hinaus zu dem Werke ermunternd mit. Zeit- und Volkscharakter prägen dem architektonischen Kunstwerk ihr Siegel auf. Die monumentale Größe und Festigkeit der Bauwerke läßt endlich noch andere Künste darin eine Heimstätte suchen, wenn sie sich auch bequemen müssen, hier eine mehr oder weniger untergeordnete Stellung einzunehmen.

473. Das ist die Bedeutung der Baukunst. Sie erscheint uns aber in mehreren charakteristischen Gestalten oder Typen, nach welchen auch die Schwesterkünste sich zum Teil umbilden. Diese verschiedenen „Stile" erhalten durch bestimmte Grundformen und Grundmaße ein kennzeichnendes Gepräge, das mit dem Geiste der Zeit und des Meisters verwandt ist, nicht minder aber von dem allgemeinen künstlerischen Streben, ein in sich abgeschlossenes, einheitliches Werk zu schaffen, bedingt wird. Man läßt den einen Teil des Baues sich auf den andern beziehen, dieselben oder ähnliche Formen, wie die Motive in der Musik, immer wiederkehren, gibt dem Stoffe ein schweres oder leichtes Aussehen, läßt die statischen Kräfte so oder so sich betätigen und richtet die Beleuchtung und den Schmuck in dieser oder in anderer Weise ein, bis das Bauganze einen harmonischen Eindruck macht. Diesen selbst stellt man dann erst unter die Herrschaft des Zweckes und der Idee, welchen beiden, streng genommen, auch in einer andern Stilform hätte genügt werden können.

So sehr also auch Zwecke und Ideen im allgemeinen zu allen Zeiten und bei allen Völkern unter sich gleich oder verwandt sind, so können sich trotzdem verschiedene Stile infolge verschiedener Umstände und Neigungen ausbilden; sogar das Material, ob Holz, Backstein, Haustein oder Eisen, wirkt stark auf die stilistische Ausgestaltung ein. Da ferner die Ausbildung eines Stils oft Jahrhunderte braucht, so ergeben sich Mittelstufen und Übergänge in großer Zahl. Es sind endlich die Zwecke und Ideen der Völker in Wirklichkeit doch auch vielfach, und zwar wesentlich, verschieden. Nicht nur hat jedes Volk Bedürfnisse und Anschauungen, die seiner Eigenart angehören und durchaus einen Ausdruck in der Baukunst suchen, sondern insbesondere stimmen die höchsten, nämlich die religiösen Ideen nicht überein und hat jedes Volk seine eigene Geschichte und öffentliche Sitte. Wie grundverschieden stellten sich daher die indische, die ägyptische, die altgriechische, die christliche Baukunst dar! Sollen wir noch auf die eigenartigen Ideen und Bedürfnisse der neueren und neuesten Zeit hinweisen, die so große Revo-

lutionen auf dem Gebiete der Baukunst zu verzeichnen hat? Die mannigfachen architektonischen Stilarten erklären sich jedenfalls zum größten Teile aus den angeführten Ursachen.

474. Eine schwierigere Frage drängt sich auf, wenn wir im Verlaufe derselben oder nahezu derselben Kulturentwicklung die Stile wechseln sehen. Warum löste der korinthische Stil den altbewährten dorischen, der gotische den würdevollen romanischen, der künstlich wiedererweckte antike den gotischen ab? Eine Veränderung in den Kulturverhältnissen hat da ja sicherlich auch mitgewirkt; aber sie allein erklärt den Umschwung in der Kunst nicht genügend. Ich denke, es ist zur Einsicht in das Wesen der Baukunst nicht unwichtig, wenn wir auf eine andere Ursache noch besonders hinweisen.

Der Stil erwächst, wie wir sahen, aus herrschenden Grundformen und Grundmaßen, Stoffqualitäten und Raumabmessungen, welche allerdings geeignet sind, Zwecke und Vorstellungen, Bestrebungen und Stimmungen von einem ganz bestimmten Gepräge zum Ausdruck zu bringen, an und für sich aber und einzeln genommen oder von aller konventionellen Deutung abgelöst indifferent, vieldeutig oder mannigfacher Anwendung fähig sind. Soviel ist sicher, daß die geistigen Vorstellungen und Stimmungen, obwohl sie sich nur in ihnen aussprechen, doch wieder gegen einzelne der „Grundformen", wenn wir alle sinnfälligen Erscheinungen unter diesem Ausdrucke zusammenfassen wollen, gleichgültig sind. Der Geist wartet auf eine so oder anders gestaltete Form, um sich in bestimmter Sprache zu offenbaren. Von dem Leben der Formen wird somit das Leben eines Stils in einem Grade bestimmt, als ob das Kunstwerk nur aus gehaltlosen Formen bestünde.

475. Kunstformen sind wirklich leere Formen, wenn sie gar keinen Inhalt haben, es mögen nun konstruktive oder dekorative Formen sein. Aber der Inhalt ist so verschieden, daß man sorgfältig unterscheiden und die eben gebrauchten Ausdrücke genauer umgrenzen muß. Die konstruktiven Formen zunächst bedeuten etwas nicht bloß wie die eigentlichen Symbole, nur so von ferne oder halb konventionell, sondern weisen durch sich selbst unmittelbar auf ihre Leistung, z. B. die im Kapitäl erbreiterte Säule auf die Tragkraft, hin; mit andern Worten, sie zeigen deutlich, wozu sie da sind. Für ein geübtes Auge erstreckt sich die innere Anpassung der Formen an ihre Funktion sehr weit ins einzelne, schwächt sich aber, je weiter wir in die Ornamentformen herabsteigen, stufenweise ab, indem die Schmuckform mehr ergänzend als notwendig, mehr zierend als dienend erscheint. Manches stellt sich vollends als hübsche Schale des Kernes, als deckendes und schmuckes Kleid der Konstruktionsformen dar.

Nun scheinen aber gerade diejenigen Formen, welche, so wie sie sind, für die Konstruktion oft weniger Bedeutung haben, wie diese oder jene Form

des Kapitäls oder Gesimses, manche Maß-, Licht- und Raumverhältnisse, vorzüglich Träger der Schönheit und der besondern Stilschönheit zu sein. Man kann dagegen allerdings sagen, daß diese Schönheit ohne die konstruktive der wesentlichen Formen des Auf- und Ausbaues den größten Teil ihrer Bedeutung verlieren würde, daß eine umgestürzte, in Teile zerschlagene Säule z. B. nur noch einen Rest von Schönheit bewahren würde, ja überhaupt nicht mehr eine architektonische Bedeutung, sondern nur noch eine plastische beanspruchen könnte. Das ändert aber nichts an der Tatsache, daß gerade die nicht konstruktiven Formen oder die konstruktiven in denjenigen Eigenschaften, welche für die Konstruktion nicht entscheidend sind, wie z. B. die plastische und farbige Dekoration, oder diese und jene Raumeinteilung, Fenster-, Portal-, Apsiden-, Turmanlagen, recht eigentlich Träger des Stilgepräges werden. Darum kann es geschehen, daß gerade die Änderung des der Konstruktion Unwesentlichen einen Stilwechsel herbeiführt.

476. Worauf aber gründet sich der Wechsel der mehr oder weniger unwesentlichen Bauformen? Auf die Idee allein, den Gehalt im gewöhnlichen Sinne können wir nicht zurückgreifen, eben weil dafür wohl irgend eine Konstruktion, aber nicht gerade diese oder jene, noch viel weniger aber diese oder jene plastische oder farbige Dekoration wesentlich ist; es werden sich leicht mehrere Möglichkeiten nachweisen lassen, der Idee in ungefähr gleicher Weise in einem andern Stile gerecht zu werden. Also bleibt die Wahl frei, und untergeordnete Rücksichten dürfen da entscheiden. Das Durchschlagende liegt in der Stellung, welche wir zu der Form als solcher nehmen. Die schwankende Neigung der *Sinne* und der *Phantasie* macht ihr Recht dem Geiste gegenüber geltend; der Übergang zu einer neuen Stilform wird anscheinend von der Willkür bestimmt. Das fortwährende Schwanken der Stilgewohnheiten im Kleinen und Großen wird von der viel langsameren Fortentwicklung der Ideen durchaus nicht allein verursacht, in der Baukunst so wenig wie in der Poesie und Malerei. Nicht nur die Ideen, sondern viel mehr noch die Formen sind in beständigem Fluß, und weniger noch als in jenen bedeutet in diesen die Vertauschung des guten Alten mit etwas Neuem immer eine Verschlechterung. Das Neue mag früher, da man sich des Alten ungestört erfreute, als schlechter gegolten haben, mag auch später wieder dafür gelten; aber man wechselt nicht eigentlich, weil man das Neue für besser hält, sondern zunächst mehr aus *Bedürfnis der Abwechslung*. Gerade das *Formelle* der Kunst, und zwar um so mehr, als es an Gehalt ärmer ist, nutzt sich bald ab. Der Geist verhält sich hier gleichgültiger, die Sinne aber und die Phantasie, denen nun die Entscheidung zufällt, sind die verwöhntesten Kunstliebhaber, die immer neue Reize erwarten und viel weniger fragen, ob das Neue vernunftgemäßer und richtiger, als ob es weniger abgegriffen und anregender sei.

477. Worauf beruht nun der Genuß an einer Form, die gewissermaßen nichts als Form ist? Wir sagen: „gewissermaßen"; denn auf einem kleinen Maß von geistiger Anregung gründet sich der ästhetische Genuß allüberall. Das mindeste Maß von Gehalt wäre, wenn die Form sich bloß unserem Sinne, also dem Auge, anschmiegte, jedoch so, daß der Geist in der Erkenntnis des schönen Verhältnisses zwischen dem erkennenden sinnlichen Vermögen und dessen Gegenstand erfreut würde. Bei der Farbenwirkung dürfte dies nicht selten eine Hauptsache sein. Bei linearen Gebilden tritt hingegen zunächst die Gesetzmäßigkeit derselben als ästhetisches Moment in den Vordergrund (oben Nr 23 ff). Das Verfolgen der Gesetzmäßigkeit setzt aber zugleich den Sinn (und die Phantasie) in eine wohltuende Erregung, da eine angemessene, erfolgreiche Tätigkeit jedem Vermögen zusagt. Von einer eigentlichen „Idee" pflegen wir aber da noch nicht zu reden. Die Form ist gewissermaßen leere Form.

Nun hört aber naturgemäß die Lernfreude des Geistes und die lebhafte Betätigung des Vermögens der sinnlichen Wahrnehmung auf, wenn der Gegenstand, hier also die Form, erschöpft ist. Wohl kann die bloße Ruhe oft ausreichen, um eine Form bei erneuter Betrachtung wieder als neu erscheinen zu lassen; aber endlich wird auch das nicht mehr den gewünschten Erfolg haben: die Form, und wäre sie noch so schön, wird gewöhnlich, alt, uninteressant; es stellt sich das Bedürfnis des Wechsels bei dieser feineren Nahrung ebensowohl wie bei der gröberen körperlichen Speise ein. Offenbar wird die Veraltung der Formen bei dem Kenner früher als bei Laien eintreten, dieser daher dem voraneilenden Künstler nicht gleich nachkommen und dessen Fortschritten hinderlich in den Weg treten.

Allein endlich wird ein allgemeines Verlangen nach etwas Neuem obsiegen. Dem Neuen bringt man nun ein unermüdetes Interesse und eine frische Schaffensfreude entgegen, und der alte Stil muß also dem Nachfolger, wenn er auch anfangs minder vollkommen ist, das Feld räumen, der neue aber blüht in jugendfrischer Kraft auf. Es beruht demnach auf einem Naturgesetz, daß auch die idealste Form dem Verwelken ausgesetzt ist.

Mit der Sprache, wäre sie auch die vollkommenste, verhält es sich nicht anders; sie verändert sich in Worten und Wendungen alle Jahrhunderte ganz bedeutend, ja bis zur Unverständlichkeit, wenn nicht die bewußte Nachahmung einer vergangenen, als klassisch geltenden Periode die Entwicklung verlangsamt. Die musikalischen Formen brauchen kaum die Hälfte der Zeit, um dem Gesetz der Ermüdung des Geistes und des Sinnes zu verfallen. Immer sei das in erster Linie von den mindest wesentlichen Formen verstanden, während andern durch die innere Natur der betreffenden Kunst ein dauerndes Leben gesichert wird.

478. Die wechselnden Formen innerhalb eines und desselben Baustiles in Grund- und Aufriß, viel mehr aber noch in den untergeordneten Bauteilen und am meisten in der Dekoration sind ein deutlicher Beweis dafür, daß man auch da, wo andere Gründe nicht maßgebend sind, durch Abwechslung dem Überdruß zu begegnen sucht. Sodann werden aber in allen Stilen die eigentümlichen und vielfach äußerlichsten Vorzüge immer höher gesteigert, weil man durch erhöhte Reize die Ermüdung des Formgefühls hinauszurücken hofft. In der Gotik fällt dies so recht in die Augen, indem sie in ihrer Folgerichtigkeit schließlich alles auf die Spitze treibt. Bezeichnend genug, geschieht dies aber nicht etwa durch größere Breite und Helligkeit des Mittelschiffs, also des eigentlichen Kirchenraumes, sondern durch Überhöhung, obschon diese dem praktischen Zwecke weniger zugute kommt, durch vermehrte Zahl der Schiffe (in Antwerpen z. B. sieben Schiffe), durch größere Maße und Höhe der Türme, insbesondere aber durch verdoppelte und verdreifachte Sorge für das, was viel nebensächlicher ist: Strebepfeiler, Giebel, Fenster mit ihrem Maßwerk usw. Anderseits zeugt für die Ermüdung des Formgefühls der spätere Abfall von dem überschwenglichen Formenreichtum, der Übergang zu größerer Einfachheit, ja Nüchternheit.

479. Sowohl die vor- als die rückläufige Bewegung erfaßt nun nicht etwa alle Formen in gleicher Weise, sondern das Auf- und Abkommen der Einzelform wird wieder durch den Geschmack der Architekten und ihrer Zeit bedingt. In dem Maße nun wie die alten Motive sich durch den Gebrauch und nicht minder durch die allmählich ins Widersinnige umschlagende Steigerung abnutzen, finden neue Formgedanken willkommene Aufnahme. Altes und Neues geht noch lange nebeneinander, aber ersteres ist dem Verfall geweiht, es stirbt immer mehr ab. Das Neue wird entweder anderswoher entlehnt, oder durch den kräftig angeregten Trieb des Suchens entdeckt; denn dieses Gute hat der unaufhaltsame Verfall der Formenwelt, daß die Kunst selbst nicht in träger Ruhe erschlafft, sondern, durch die Not gestachelt, sich zu reger Tätigkeit wieder aufrafft, weshalb gerade die Zeit des Übergangs zu einem neuen Stile, z. B. von der Gotik zur Renaissance, für die Kunst zugleich das Wiedererwachen einer jugendlichen Triebkraft bedeutet.

480. In der geschilderten Vertauschung der Formmittel liegt scheinbar Willkür, und wenn auch der Sinn sein gutes Recht hat, nach Abwechslung und gesteigertem Reize zu verlangen, da dies in seiner Natur begründet ist, so scheint doch das kritische Urteil des Verstandes nicht beistimmen zu können, wenn nicht eine bessere Form an die Stelle einer minderwertigen tritt, was keineswegs immer der Fall ist. So drängt sich denn der für die theoretische Kunstlehre verhängnisvolle Zweifel auf, ob das Formgefühl wohl überhaupt eine objektive Gültigkeit habe, oder ob die entscheidende Norm

der Kunstschönheit im dunkeln, nach Zeit, Ort und Personen wechselnden Gefühl zu suchen sei.

Allein die Ästhetik hat längst angefangen, den auf dem subjektiven Schönheitsgefühl und schwankenden Verhältnissen beruhenden „Geschmack“ (dies Wort im engeren Sinne genommen) von dem maßgeblichen Kunsturteil zu unterscheiden. Dennoch nimmt Göller in seinen wertvollen Aufsätzen „Zur Ästhetik der Architektur“ wieder eine weitgehende Herrschaft des subjektiven Gefühls an:

Da die Erfahrung lehrt, daß in Beziehung auf das Gefühl für Maßverhältnisse und Stilschönheit eine große Verschiedenheit des Formgefühls wirklich besteht und zu allen Zeiten bestanden hat, so ist zu schließen, daß gerade in diesen beiden Richtungen das Gefühl abhängig ist von den veränderlichen und zufälligen Gedächtnisbildern des einzelnen, während es in einer andern Beziehung ganz wohl von unveränderlichen Ursachen erzeugt werden mag. . . . So sicher ein vollendeter und ‚richtiger‘ Gedächtnisbilderkreis von architektonischen und andern Formen ein unvorstellbares Ding ist, so sicher ist die Allgemeingültigkeit der Schönheit architektonischer Maßverhältnisse und Stilformen ein unmöglicher Zustand; hier wird niemals eine vollkommene Übereinstimmung des Urteils vorhanden und niemals zu begründen sein, daß irgend ein Urteil das ‚richtige‘ sei.“

Göller hält also die Schönheit der Architekturformen nicht für einen unveränderlichen Vorzug derselben, sondern für einen Wert, der sich nach unserem Gedächtnisinhalt, d. h. nach der Gewöhnung an die Anschauung derselben, nach der genaueren Kenntnis und Würdigung derselben bzw. nach unserer Unbekanntschaft mit andern Formen bestimmt. Bis zu einem gewissen Grade mag das seine Richtigkeit haben, insofern die nähere Beschäftigung mit einem Dinge leicht für dieses oder gegen ein anderes einnimmt. Man kann aber doch recht wohl in dieser aus Gewohnheit entstandenen Wertung einen guten Kern objektiver Verstandesurteile von dem bloß Angewöhnten unterscheiden. Im allgemeinen ist vorauszusetzen, daß z. B. die Begeisterung für die gotischen Formen, sei es in der Blütezeit des Stils, sei es in der Zeit der bewundernden Nachahmung, auf guten Gründen beruht, die in der Sache liegen und nicht durch die Subjektivität hineingetragen werden. Insofern man freilich in solchen Schätzungen andern Stilen unrecht tut, spielt der schwankende Geschmack seine Rolle. Eben darum wird es ratsam sein, diesen „Geschmack“ vom Kunsturteil abzusondern. Was Göller sagt, behält seine Gültigkeit bezüglich des Kunstgeschmackes, wie er tatsächlich nach Zeiten, Völkern, Schulen und Architekten verschieden ist und stets war; aber es sollte in unserer Zeit, der die allseitigste Ausbildung so vieler Baustile wie ein offenes Buch zur Vergleichung vor Augen liegt, nicht allzu schwer fallen, die wahren objektiven Vorzüge einer jeden Stilform richtig zu würdigen. Richtig in Bezug auf alles Wesentliche, versteht sich; denn vollständigste Richtigkeit in allem einzelnen

ist ja freilich ein zu hohes Ziel, als daß die Erreichung desselben zu hoffen wäre. Das Formgefühl bildet sich durch Studium und Erziehung; so kann es nicht fehlen, daß ihm manches Zufällige anhaftet; aber die Vernunft würde mit ihrer Einsprache nicht zurückbleiben, wenn nicht das Beste an dem Erlernten objektive Gültigkeit hätte, zumal wenn das Studium eines andern Stils die Berichtigung des Fehlerhaften aufdringlich genug verlangt.

481. Göller selbst bezieht die subjektive Veränderlichkeit zunächst nur auf die oben von ihm genannten Punkte:

„Wie in der Musik bestimmte Tonverbindungen von allen als harmonisch, andere von allen als dissonant empfunden werden, so gibt es auch in der Welt des Sichtbaren eine Harmonie, die aus den geometrischen Formgesetzen der geraden Linie, des Kreises, der übrigen stetigen Linien, des Parallellaufens, der zweiseitigen und zweiachsigen Symmetrie, der Wiederholung gleicher Gebilde um einen Mittelpunkt, der gesetzmäßigen Veränderung aufeinander folgender Maße und Richtungen und noch aus andern Begriffen der Raumanschauung hervorgeht. . . . Aber die Schönheit der Maßverhältnisse gehört nicht in diese sichtbare Harmonie."

Er behauptet, die Maßverhältnisse z. B. des menschlichen Körpers würden von uns lediglich nach dem Durchschnittsverhältnis der im Laufe unseres Lebens angeschauten Maße beurteilt; wenn also die Arme in Wirklichkeit doppelt so lang wären, so würden wir gerade dies für das Schönste halten. Dagegen spricht aber durchaus, daß das mathematisch so vollkommene Maß des goldenen Schnittes sich gerade in der menschlichen Gestalt oft wiederfindet [1]. Es ist richtig, daß das gewöhnliche Maß der Naturdinge von der Zweckmäßigkeit bestimmt wird; aber diese selbst ist ein Element der objektiven Schönheit, und weiterhin sieht man keineswegs, wie die Zweckmäßigkeit allein den Grund abgeben sollte, warum sich bei einem Hirschkäfer das Verhältnis des goldenen Schnittes bis zu sechzehnmal mit größter Genauigkeit wiederfindet [2].

Setzen wir einmal voraus, es sei zweckmäßig, unter gewissen Umständen ein Haus zu bauen, das die zwölffache Länge seiner Höhe und dazu eine winzige Breite hätte: würden wir die Maße dieses Hauses nur darum unschön finden, weil wir die Häuser sonst anders gestaltet sehen? Gewiß nicht. Vielmehr tragen wir irgend ein ungefähres Maßverhältnis der Dinge, deren Wesen wir kennen, bereits in uns; die Erfahrung tut dann das Ihrige, die allgemeine Vorstellung der Verhältnisse zu befestigen und näher zu bestimmen. Trotz aller Schwankungen der architektonischen Maße duldet das ästhetische Gefühl für gewöhnlich nur einen mäßigen Spielraum. Oder würde es wohl je als schön empfunden werden, wenn das Querschiff einer dreischiffigen Kirche die doppelte Länge des Mittelschiffs hätte? wenn die Türme die vierfache Höhe der Kirchenlänge hätten? Die bedeutenderen Schwankungen der Maße haben ihren Grund darin, daß ein zunächst als

[1] Kunstlehre I Nr 507; vgl. Nr 264. [2] A. a. O. Nr 272.

gefällig sich darstellendes Mittelmaß um einer Idee willen verändert wird; so z. B. will man durch ein überhohes Mittelschiff das Aufstreben zur Höhe verkörpern — einigermaßen auf Kosten der einfachen Schönheit der Maße, die man recht wohl kennt und würdigt, aber dem Ausdruck jener Idee zulieb, die man höher schätzt. Selbst die Maße der menschlichen Gestalt verändert der Maler oder Bildhauer zuweilen aus symbolischen Gründen: die überhohe Gestalt soll dann etwa der dargestellten Person eine übermenschliche Würde verleihen.

Wenn von dem Schwanken der Maßverhältnisse die Rede ist, so muß man zuvor fast die Hälfte der Fälle abziehen. Nach Göllers Ansicht würde eine Wandlung in den Maßverhältnissen gar nicht einmal möglich sein; denn ein neues Maß würde ja die lange Gewohnheit gegen sich und gar keine Gewohnheit für sich haben. Wenn also z. B. die dorische Säule im Verhältnis der Höhe zum Durchmesser eine beträchtliche Entwicklung durchmachte, so erkennt man daraus zunächst nichts anderes, als daß die vorausgehende Gewöhnung keinen durchschlagenden Einfluß ausübte. Fragen wir aber nach den wirklichen Gründen der Veränderung, so kann es recht wohl sein, daß das schönste Verhältnis erst allmählich erkannt wurde, oder auch daß die Rücksicht auf das schlanke und leichte Aussehen die Rücksicht auf die feste Gedrungenheit, also eine Idee die andere, überwog; es folgt aber nicht, daß bei der gleichen Idee die Maßverhältnisse für das entwickelte Formgefühl erheblich schwanken könnten, noch weniger aber, daß es keine andere durchschlagende Ursache der Veränderung gebe außer dem Gedächtnisbild von früher angeschauten Säulen. Muß nicht bei der ersten Anwendung von Säulenstützen schon irgend eine sowohl ästhetische als praktische Maßbestimmung obgewaltet haben?

482. Ein gleiches gilt nun auch von dem Stilgefühl, welches Göller ebenfalls auf das Gedächtnisbild zurückführt. Es ist wahr, daß in einem gegebenen Stile die Übereinstimmung der Formen, welche den Stilcharakter einheitlich gestaltet, teilweise auf hergebrachter Anschauung, nicht aber auf der inneren Beschaffenheit aller Formen beruht. Mehr als eine Form, die tatsächlich nur in einem Stile verwendet worden ist, ließe sich ohne Zweifel in einen andern Stil übertragen, ohne daß dagegen etwas anderes gesagt werden könnte als: der Tradition des Stils entspricht sie nicht. Daraus darf aber kein zu weit gehender Schluß gezogen werden. Eine willkürliche Mischung der Formen würde aus inneren Gründen verwerflich sein, und insoweit bildet jeder Stil eine wesentliche Einheit. Mit einer beliebigen Durcheinanderwürfelung der Formen kann auch keine Gewohnheit einen wirklich schönen Stil gestalten. Sonst wäre die Aufstellung eines neuen Stilprogramms sehr einfach. Es käme nur darauf an, ein sog. System zu erfinden, so willkürlich es auch zusammengesetzt

wäre, es eine Zeitlang beharrlich zu befolgen, und der beste Stil, nicht bloß irgend einer, wäre gefunden.

Wieviel allerdings konventionell ist in dem, was wir unter einer bestimmten Stilbenennung zusammenfassen, darauf macht Göller mit Recht aufmerksam:

„Wir verlangen das ionische Kapitäl unter dem ionischen Architrav, obgleich das dorische in rein formaler und statischer Beziehung nicht minder berechtigt wäre. Keine andere Notwendigkeit des Zusammengehörens in einen Baustil als die Gewohnheit ist auch vorhanden zwischen der Kreuzblume und dem gotischen Maßwerk, zwischen dem Sterngewölbe und dem steilen Turmhelm, zwischen der römischen Archivolte und der römisch-korinthischen Säule, zwischen der ägyptischen Pflanzensäule und ihrem Architrav."

Das alles kann man zugeben, aber die Entgegnung wäre einfach: nicht in diesem oder jenem, vielleicht sogar durchaus untergeordneten Bauteile besteht der Stil, sondern in der Vereinigung vieler und in der Zusammenstellung aller zu einem Formganzen, welches Ausdruck einer Idee oder eines geschlossenen Kreises von zusammengehörigen Ideen sein kann. Nicht einmal die Aufzählung aller geschichtlichen Merkmale eines Stils wäre eine echte Beschreibung desselben, und Göller selbst würde sie nicht gelten lassen; sondern der Nachweis, daß sich eine solche Vereinigung gleichartiger Formen vorfinde, welche als einheitliches Formsystem Träger eines einheitlichen Geistes ist. Nur soviel kann im einzelnen als eigentlich stilgerecht angesehen werden, als in seiner Verwendung an Ort und Stelle mit dem vorherrschenden Charakter eine wirkliche Verwandtschaft des Stils zum Ausdruck bringt.

Neben diesen kennzeichnenden Formen nimmt nun jeder Stil noch andere, für das besondere Stilgepräge gleichgültige Formen auf; in den Spielarten der Stile aber, welche Namen wie Früh-, Spät- oder Übergangsstil führen, finden sich wieder andere, auf etwas Früheres oder Späteres hindeutende Elemente. Wir pflegen sie als unreine Beimischung zu bezeichnen, obschon es recht wohl geschehen kann, daß die Früh- oder Spätzeit in einzelnen derartigen Elementen einen Vorzug besitzt vor der Blütezeit; aber diese genießt nun einmal das Vorrecht, daß wir ihr Gesamtgepräge als schlechthin mustergültig anzusehen gewohnt sind.

483. Gewöhnung an einen Stil, wenigstens eine längere liebevolle Beschäftigung mit demselben, ist nach allem Gesagten allerdings zum Verständnis nötig; aber schließlich gefällt oder mißfällt uns ein Stil wegen der objektiven Vorzüge oder Mängel, nicht infolge einer Illusion, in die uns die Gewohnheit, dessen Formen zu sehen, verstrickt hätte. Einseitige Beurteilungen, die auf Illusion beruhen, gibt es freilich in der Kunst so gut wie auf andern Gebieten; aber es ist kein stichhaltiger Grund vorhanden,

rücksichtlich des Stilgefühls oder der Maßverhältnisse mehr Selbsttäuschung anzusetzen als rücksichtlich anderer Elemente des Kunstschönen. Vielleicht irrt man leichter und allgemeiner in den genannten Dingen, vielleicht spielt nationale Voreingenommenheit oder das „System“ unserer Kunstanschauung uns leichter mit: aber wenn wir uns in dem einen Punkte lediglich von der Gewohnheit bestimmen ließen, etwas schön zu finden, warum nicht in allen andern, die wir immer als unschön betrachten? Wenn nur die Gewohnheit uns das Schöne lieb und wert machte, warum nicht ebensowohl das Häßliche und Häßlichste? Verschwindet uns nicht alle objektive Wahrheit und Schönheit unter den Händen, wenn es nur nötig ist, uns länger mit einer Sache zu beschäftigen, um sie für wahr und schön zu erklären?

484. Halten wir also ganz allgemein den objektiven Wert der architektonischen Formen für die ästhetische Betrachtung fest, so kann es sich bei der Beurteilung eines Stils oder einer Spielart desselben nicht fragen, was einer Periode als schön erscheinen mochte, sondern was in sich selbst aufweisbare ästhetische Vorzüge hat. Es muß also auch ein objektiver Maßstab gefunden werden, den wir mit Sicherheit anlegen können. In allen früheren Kapiteln dieses Buches ist ein solcher Maßstab an die tatsächlichen Erscheinungen auf dem Gebiete der Baukunst angelegt worden; die Formen sind auf ihren inneren Wert geprüft, nach einer allgemeinen Norm beurteilt worden, soweit der Versuch gelingen und bei einer umfassenden Darstellung der Raum es gestatten wollte. Es sind mehrfach allgemeine Fragen eingehender besprochen, manchem Tatsächlichen aber, das scheinbar rein geschichtlich vorgelegt wurde, wenigstens mit einem kurzen Worte eine Würdigung beigefügt worden. Die bloße Auswahl und Zusammenordnung des Tatsächlichen, die Ausscheidung des Unwesentlichen und die Behandlung des wirklich Charakteristischen enthalten auch bereits eine Beurteilung. Hier soll im Anschluß an das über die Wandlung der architektonischen Formen Gesagte noch dies und jenes nachgetragen werden.

485. Wie man gefragt hat, welches der an sich beste Stil sei, so fragt man nicht minder, welcher Stil sich für unsere Zeit eigne, oder welches der Stil der Zukunft sein müsse. In unserem eisernen Zeitalter drängt sich sofort der Gedanke auf, es könne, wie einst der Stein das Holz, so allmählich das Eisen den Stein verdrängen.

Als Hilfsmaterial hat natürlich das im Verhältnis billige, feste und doch leichte und leicht zu formende oder zu streckende Material immer gedient; heutzutage findet es mehr und mehr Verwendung. Von der Brauchbarkeit im Ingenieurwesen wollen wir nicht reden, da dies die Ästhetik weniger berührt. Im Hochbau hat es den Vorzug, als Gußeisen die Druckfestigkeit des Steines hundertmal und als Schmiedeisen die Zugfestigkeit des Holzes zehnmal zu übertreffen, dabei aber nur achtmal mehr als Holz und

viermal mehr als Stein zu wiegen. Es bietet gegen Feuersgefahr und Verwitterung größere Sicherheit als Holz und zeigt gegenüber Gewölbekonstruktionen in Stein eine weit größere Handlichkeit. In Dach- und Deckenherstellungen ist es daher beliebt, wie denn z. B. am Kölner Dom die Dachstühle des Chores, des Langschiffes, der Seitenschiffe und der Kapellen mitsamt dem Dachreiter über der Vierung aus Eisen bestehen (die Bedachung aus Bleitafeln). Um so eher werden Dächer von Saalbauten, Bahnhofshallen usw., Decken, Fenster- und Türstürze aus Eisen hergestellt. Hohlstützen aus Guß- oder auch Schweißeisen in runder oder viereckiger Form sind sehr gebräuchlich. Desgleichen eignet sich das Eisen für mancherlei andere Zwecke des Ausbaues und der Ornamentierung.

486. Unsere Zeit ist geneigt, nicht nur Wirtschafts- und Industriebauten, sondern auch Türme, Häuser, ja Kirchen aus Eisen herzustellen. Allein dies Metall erinnert nicht weniger als Eisenbahnen und Fabriken so aufdringlich an die Prosa des Lebens, an die mechanische Arbeit, an die nackte Zweckmäßigkeit, daß ein überwiegender ästhetischer Eindruck, z. B. selbst durch den Eiffel-Turm, keineswegs erzielt wird. Die Schönheit der Idee, sofern sie vorhanden ist, tritt bei dem kalten Metall und dem dünnen Stabwerk der Konstruktion doch nicht gehörig in die Erscheinung. Damit ist nicht gesagt, daß Eisenbauten nicht einen Anteil an der ästhetischen Schönheit hätten, oder daß in einzelnen Fällen nicht ganz gefällige, Auge und Geist befriedigende Werke, welche man mit Recht als schön bezeichnen mag, geschaffen werden könnten; Bauten dieser Art wären vielleicht zeltartig leicht und hell, jedoch im einzelnen zierlich und im ganzen weiträumig. Aber schon das Gefühl der statischen Festigkeit ist bei dem dünnen Stützwerk erst durch verstandesmäßiges Nachdenken zu vermitteln. Die Schattenwirkung ist ungünstig, eine befriedigende Farbengebung kaum durchzuführen. Kurz, die Eisenkonstruktion hat keine Aussicht, die Monumentalität und Herrlichkeit der Steinbauten als ästhetische Leistung ersten Ranges je zu erreichen. Bei solchen Leistungen wird auch das nebenher verwendete Eisen sich, wo möglich, unter der Verkleidung oder dem Anstrich verhüllen müssen.

487. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts (vgl. oben Nr 465, Ende) hat die zu neuem Leben erweckte Baukunst die verschiedensten Wandlungen durchgemacht, ohne es zu einem wirklich neuen Stil, den man suchte, zu bringen. Die Bekanntschaft mit allen Stilen der Vergangenheit führt naturgemäß teils zur Mischung der Stile teils zum Schwanken zwischen den verschiedenen Stilen. Ohne den Rückblick auf die Kunsterfahrung früherer Zeiten ist jedenfalls eine Entwicklung nicht zu denken; das kann man das Glück und das Unglück der neueren Kunst nennen, die ein überreiches Erbe antritt, aber vor lauter Fülle theoretischer Kenntnisse ratlos steht vor der Frage: Was sollen denn wir beginnen? Wo sind unsere Muster? Wo ist die

Wahrheit? Anderseits stellt die Gegenwart der Baukunst so neue Aufgaben und bietet so neue Mittel, daß es doch untunlich scheint, sich an ältere Vorbilder zu eng anzuschließen. Wo bliebe da die Selbständigkeit, und wie wäre da ein Stil, der aus den Bedürfnissen der Gegenwart erblüht wäre, auch nur zu hoffen? Nach welchen Grundsätzen soll also der Vergangenheit das noch Brauchbare entlehnt und wie kann es durch neue Elemente ergänzt werden?

488. In der bezeichneten Periode machten Studien über die Kunst des Altertums (Winckelmann), Untersuchungen an den Kunststätten selbst und Ansammlung ornamentaler Schätze in den Museen eine Neugeburt des seit dem 15. Jahrhundert gepflegten, aber oft mißverstandenen Klassizismus möglich. Deutschland und Frankreich überflügeln darin Italien. Nennen wir die Schinkelsche Schule in Berlin und die Klenzesche in München. Ähnliche Bestrebungen regten sich in Wien und Paris (das Néogrecque). Insofern man an die unmittelbare Nachbildung der Griechen oder an die förmliche Umgestaltung unserer Kunst nach dem Muster der Griechen dachte, war man offenbar im Irrtum befangen. Die hellenische Baukunst ist zu ärmlich und beschränkt für die Aufgaben der Gegenwart; es wäre auch ungereimt, den Horizontalstil gegenüber den Errungenschaften der späteren Zeit einseitig geltend machen zu wollen[1]. Dagegen konnte im übrigen zu Anfang des 19. Jahrhunderts nichts heilsamer sein, als auf die schlichte Einfachheit und den tadellosen Geschmack der Griechen zurückzugreifen.

489. Andere Kunstströmungen machten sich ohnehin bald geltend. Derselbe hohe Kunstmäcen, der in München die hellenischen Bauten ins Leben rief, gab den Anstoß zur Wiederbelebung der altchristlichen und romanischen Architektur (Gärtner). Semper brachte die Renaissance zu Ehren (in Dresden, Zürich, Wien), und sie fand in verschiedenen großen deutschen Städten begeisterte Anhänger. Ihren Wert hat und behält sie bei Profanbauten, in denen sie von Anfang an ihre Stärke gehabt hat. Noch vor der Mitte des Jahrhunderts neigte man sich in Frankreich und später in Deutschland vorübergehend dem Barock und Rokoko zu. Für die kirchliche Baukunst wurde der Ausbau des Kölner Domes von weitgehendem Einfluß. Auch in Hannover und Wien kam die Gotik in Schwung. Die Romantik hatte entscheidend zur Wiedererweckung der mittelalterlichen Kunst beigetragen. Hübsch erwarb sich großes Verdienst für die Würdigung des altchristlichen, des romanischen und altitalienischen (vorgotischen) Stils.

490. Die sprunghafte Nachahmung aller möglichen Stile kann schwerlich gedeihlich wirken; in München ging man unter König Ludwig I. so voran,

[1] Vgl. die trefflichen Ausführungen von Hübsch in dem Schriftchen „In welchem Stile sollen wir bauen?“

und sein Nachfolger fügte einen „neuesten Stil“ hinzu. Auch jetzt fragt man immer noch: Was soll geschehen? Versuchen wir eine Antwort. Den griechischen Stil sollte man, so wie er war, nur einfach als überwunden fallen lassen, es sei denn daß ein ganz besonderer Fall, z. B. bei einem Museum für griechische Altertümer, ihn nahelegt. Dasselbe gilt von dem streng römischen. Mit der Renaissance, welche ihre besondere Eigenart hat, wird man sich leichter befreunden, da sie für moderne Bedürfnisse einige wahre Musterbauten darbietet.

Das Reichstagsgebäude zu Berlin (vgl. die Westansicht Tafel 22 b) ist von Wallot 1884—1894 in den Formen der Hochrenaissance erbaut. Das mächtige Rechteck wird von den vier schön gegliederten Ecktürmen, die mit der Kuppel die sicher in sich ruhende Kraft des Reiches sinnbilden, zur Einheit zusammengeschlossen. Ergänzend faßt den Bau das Riesenband der niedrigen Attika und das Gebälk mit den kolossalen Halbsäulen ein. Die vortretende Halle betont die Mitte und leitet den Blick zwischen den Ecktürmchen zur Kuppel empor. Die Reliefs des (wohl etwas schwächlich erscheinenden) Giebels, die Begassche Germaniagruppe, die Laterne mit der Kaiserkrone liegen in derselben Blicklinie. Die Ornamentbänder der Kuppel wirken nach Art der Riefen an Säulen oder Pfeilern, das elastische Aufstreben andeutend. Das Äußere des Baues spricht im ganzen die innere Raumverteilung aus. Außen und innen ist die dekorative Erscheinung originell und sinnvoll: Statuen, Reliefs, Malerei und natürliche Farbe von Stein und Holz, alles in angemessener Anordnung und Steigerung, obwohl den Absichten des Meisters nicht allweg entsprochen wurde.

Bei kirchlichen Bauten in diesem Stil liegt der Schwerpunkt der Frage, wie Heckner[1] richtig bemerkt, darin, ob der Architekt und andere beim Kirchenbau beteiligte Fachmänner sich tatsächlich den kirchlichen Bedürfnissen und Vorschriften anbequemen wollen. Das ist von der Raumeinteilung und vom Ornament in gleicher Weise zu verstehen. — Die altchristliche Basilika zeichnet sich durch die unnachahmliche Schönheit der Säulenordnung und den ihr anstehenden Schmuck des weiten und lichten Innenraumes aus und dürfte dort, wo die Mittel des Aufbaues und der Ausstattung nicht fehlen, ihren Platz neben Kirchen andern Stils verdienen (Bonifatiuskirche in München und neue Basilika in Antwerpen). Zwischen dem romanischen und dem gotischen Stile zu wählen, wird schwerer, wenn man den ersten auf der Höhe seiner Entwicklung und den letzteren in solchen Mustern betrachtet, welche von einseitiger Übertreibung ziemlich frei sind. Man muß beide Stile weniger rein geschichtlich nehmen, als vielmehr ästhetisch prüfen und mit Freiheit nachbilden.

491. Wenn wir uns einmal über die einseitig historische Betrachtung erhoben haben, können die Forderungen der Gegenwart und die wichtigeren Forderungen der jedesmaligen Umstände sich wirksam geltend

[1] Prakt. Handbuch der kirchl. Baukunst, einschließlich der Malerei und Skulptur.

machen. Wir brauchen in unserer Zeit geräumige, lichte und geschmückte, unserem Klima entsprechende und, von Ausnahmen abgesehen, nicht zu teure Kirchen, gleichviel wie man zu andern Zeiten und in andern Ländern glaubte bauen zu sollen. Das bloße Kopieren eines alten Vorbildes kann nicht frommen. Der genau umgrenzte Zweck eines Baues muß in dem Architekten ebenso lebendig und wirksam sein wie das Ideal, welches ihm etwa aus der Vergangenheit vorschwebt. Nur dadurch wird auch der Weg zu selbständigen Erfindungen geebnet, die dann der Ausführung des Einzelwerkes Leben und mittelbar der Baukunst selber Schwung und Entwicklung geben.

492. Die vorteilhafteste Beschaffenheit und Anordnung der Bauteile steht für die christliche Kirche aus der Geschichte im allgemeinen fest, und daran wird man sich halten, wenn nicht in einem besondern Falle wichtige Gründe dagegen sprechen. Doch ist vorab zu beachten, daß innerhalb eines guten Stils von jeher kleinere Abarten ihre volle Geltung behaupteten, selbst wenn nicht besondere Anlässe vorlagen. Es wäre auch theoretisch ganz unrichtig, wenn man glaubte, das Wesen eines Stils bestimme unveränderlich alle einzelnen Bauteile. Hindert etwa das gemeinsame Wesen einer Tier- oder Pflanzenart die große Verschiedenheit der Individuen? Gerade wenn man sich zuerst darüber klar geworden ist, was den eigentlichen Charakter eines Stils ausmacht, wird man für die Teile eine ansehnliche Freiheit anerkennen müssen. So rechtfertigt sich nun aber auch, in gewissen Grenzen, die Mischung der Stilarten bzw. die Ergänzung einer Stilart durch Elemente einer andern. Die historische Schule, die sich immer eng an bestimmte Zeiten und Kunstweisen oder praktisch sogar an einzelne Musterbauten bindet, ist in diesem Punkte öfters zu unduldsam. Freilich mag es schwer sein, jene Freiheit zu verkündigen und dann doch der Willkür der Stilmengerei vorzubeugen; aber man muß nicht den Teufel durch Beelzebub austreiben. Eine gebundene Nachahmung hat die Erstarrung in ihrem Geleit; ein Fortschritt ist da nicht möglich, wo der Blick immer nur nach rückwärts gewendet bleibt. Die Übergangsperioden, z. B. die spätromanische und die frühgotische, üben auf manche gerade darum einen größeren Reiz aus, weil in ihnen Freiheit und Leben erscheinen, während der vollendete Stil, eben weil er fertig ist, keine Entwicklung mehr zeigt[1].

493. Für größere Kirchen wird die dreischiffige Anlage als maßgeblich angesehen werden, weil sie praktische und ästhetische Vorteile gewährt. Die besondern Vorzüge der Hallenkirchen sind dabei keineswegs außer acht zu lassen; diese Anlage gibt den Nebenschiffen annähernd dieselbe Bedeutung

[1] Vgl. zu der vorliegenden Frage Reichensperger, Die christl.-german. Baukunst und ihr Verhältnis zur Gegenwart, und Jungmann, Ästhetik[3] Nr 255 f; insbesondere aber Portig, Angewandte Ästhetik I 118—232.

wie dem Hauptschiffe, und das ist ein durchaus gesundes Prinzip, sobald die Nebenräume nicht bloß zum Durchgang und für Altäre, Beichtstühle usw. bestimmt werden. Nur eigentliche Prachtkirchen aber können sich den Luxus wenig gebrauchter Nebenschiffe erlauben, wohl auch bis zu vier (aber auch bis zu sechs? — Dom von Antwerpen).

Für einfache Pfarrkirchen sollten nicht einfach die Dome in einen kleineren Maßstab umgesetzt werden; der Architekt hat bei Pfarrkirchen immer mit erheblichen Abänderungen zu rechnen, welche der praktische Zweck erheischt oder zuläßt, so in der Langschiff- oder Querschiff- oder Choranlage, oder in mehr nebensächlichen Dingen, wie Fenstern, Eingängen, Anbauten. Die Einschiffigkeit empfiehlt sich in vielen Fällen, da die weite Spannung eines Gewölbes nicht mehr wie im Mittelalter mit sonderlichen Schwierigkeiten verbunden ist. Jedenfalls muß für ein weiträumiges Mittelschiff gesorgt werden; es ist nicht nur durchaus praktisch, weil alsdann alle leicht auf den Hochaltar sehen, es ist auch wirklich fürs Auge gefällig und gleichsam herzerweiternd. In den vorausgehenden Abschnitten ergab es sich von selbst, daß meist von den großen Domkirchen die Rede war, die sich um so freier nach dem Stilgesetz gestalten konnten, je entschiedener sie auf den ästhetischen Zweck allein berechnet waren. Hier ist nun die Stelle, nachdrücklich die praktische Zweckdienlichkeit zu betonen. Domkirchen, größere Pfarrkirchen, Klosterkirchen und Dorfkirchen müssen nicht nach gleichen Plänen angelegt werden. Das oben erwähnte Buch von Heckner enthält eine verständige Anweisung über die Anwendung verschiedener Stilformen auf die gewöhnlichen oder bescheidenen Verhältnisse, unter denen zumeist gebaut wird.

494. Was hier über den Grundriß der Kirchen und den Aufbau im großen und ganzen gesagt ist, mag als Probe dienen, wie die Baukunst sich überhaupt statt überlieferter, manchmal einseitig betonter Formen lieber den praktischen Zweck zur Richtschnur nehmen solle, der ihr ein frisches Leben sichert und einen Fortschritt in Aussicht stellt. Vorläufig wird sie wohl im ganzen auf einem der Wege bleiben, auf denen sie früher mit Glück gewandelt ist. Man darf zweifeln, ob auf dem Gebiete der kirchlichen Architektur je ein ganz neuer Stil gefunden werden wird. Vielleicht sind alle Hauptwege zum Ziel bereits beschritten, und bleibt es unserer Zeit nur vorbehalten, jedem der vorausgehenden Stile seine Mängel abzustreifen und stilgerechte Vorzüge mitzuteilen, damit er in neuer Jugendfrische das Auge erfreue und die Gedanken zu Gott erhebe. Nichts beweist aber, daß nur ein Stil der schlechthin beste sei, und es ist auch gar nicht nötig, daß in Zukunft nur ein Stil Alleinherrscher auf dem Felde der Baukunst werde.

Sach- und Namenregister

zu allen fünf Teilen der „Kunstlehre".

(Die römische Ziffer bezeichnet den Band. In den Bänden I, II, III u. V bedeutet die arabische Ziffer die Nummer im Text, in Bd IV aber die Seite dieses Bandes.)

dabei durch schärfere Fassung im einzelnen, genaue Begriffsbestimmungen und systematischen Aufbau der Doktrin die philosophische Bestimmtheit wenigstens von ferne nachzuahmen.

Nicht selten fand sich Gelegenheit, tiefgehende Irrtümer, welche sich durch manche Ästhetiken hindurchziehen, zu berichtigen, so sehr auch jede schärfere Polemik, insbesondere die persönliche, dem Zwecke des Werkes fern lag.

Eine maßvolle Illustration wurde durch den Gegenstand nahegelegt und soll zugleich einem berechtigten Wunsche der Leser entgegenkommen.

Urt. .e der Presse.

„... In gründlicher, durchaus objektiver, auch die neuesten Forschungen berücksichtigender Weise werden alle Fragen beantwortet, welche heutzutage die Geister scheiden und durch ganz einseitige, willkürliche Behandlung der gegenwärtigen Zügellosigkeit auf dem Gebiete des modernen Kunstschaffens Vorschub leisten. Hier können nur klar entwickelte, scharf umgrenzte Grundsätze als Kompaß dienen, und diese bietet der Verfasser in seinen ruhigen, sachlichen, durchaus folgerichtigen Erörterungen, die den hier allein richtigen Mittelweg innehalten, und in der formvollendeten Sprache, die hier besonders erwünscht ist. ..." (Zeitschrift für christl. Kunst, Düsseldorf 1899, Nr 12.)

„Das Buch muß nach Anlage, Gehalt und Form als ein wissenschaftlich und künstlerisch gleich vollendetes Werk bezeichnet werden. ... Aus dem Schatze von Lehren der Wahrheit und Weisheit, die in diesem Buche dargelegt und eingehend begründet werden, einzelnes herauszuheben, hieße Perlen aus der Schnur lösen, und das ist nicht die Aufgabe des Rezensenten. Wer viel und gründlich lernen, wer sich am Geistig-Schönen, Wahren und Guten bilden und erheben, wer überhaupt Verständnis dafür erlangen will, der lese das Werk selbst; er wird es lieb gewinnen, der Freund der Kunst und der Künstler." (Literarische Rundschau, Freiburg 1901, Nr 1.)

„... Die Autoren stehen auf dem christlichen Standpunkt, der jedoch nirgends eine konfessionelle Schärfe annimmt. Auf der aristotelisch-christlichen Philosophie erhebt sich ein methodisch klares, konsequent und energisch durchgeführtes System, das sich mit Carrière, Hartmann, Schasler, Vischer u. a. entschieden, aber maßvoll auseinandersetzt. Als einen wesentlichen Fortschritt dieser ästhetischen Richtung erachten wir die Rücksichtnahme auf den Realismus in der Kunst und das offensichtliche Bestreben, auch der sinnlichen Seite der Darstellungen gerecht zu werden. ... Im übrigen bietet gerade der vierte Band, welcher die Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst behandelt, viel des Interessanten, Lehrreichen und Wertvollen, das in angenehmer, fließender Sprache vorgetragen wird. ... Alles in allem genommen, haben wir eine hochachtbare Leistung vor uns, welche insbesondere für die Familie eine sehr empfehlenswerte Ästhetik bietet. Die Ausstattung verdient volles Lob. ..." (Die Kunst für Alle, München 1902, Heft 5.)

